PAUL VERLAINE

La buena canción • Romanzas sin palabras • Sensatez

La buena canción, Romanza sin palabras & Sensatez
Introducción
Esta edición
Bibliografía
La buena canción
- I
- II
- III
- IV
- V
- VI
- VII
- VIII
- IX
- X
- XI
- XII
- XIII
- XIV
- XV
- XVI
- XVII
- XVIII
- XIX
- XX
- XXI

Romanzas sin palabras
- Arietas olvidadas
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - V
  - VI
  - VII
  - VIII
  - IX
- Paisajes belgas
  - Walcourt
  - Charleroi
  - Bruxelles
  - Bruxelles
  - Malines

- Birds in the night
- Acuarelas
  - Green
  - Spleen
  - Streets
  - Child wife
  - A poor young shephero
  - Beams
- Sensatez
  - Prefacio de la primera edición
  - I
    - I
    - II
    - III
    - IV
    - V
    - VI
    - VII
    - VIII
    - IX
    - X
    - XI
    - XII
    - XIII
    - XIV
    - XV
    - XVI
    - XVII
    - XVIII
    - XIX
    - XX
    - XXI
    - XXII
    - XXIII
    - XXIV
  - II
    - I
    - II
    - III
    - IV
  - III
    - I
    - II

III
IV
V
VI
VII
VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV
XV
XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
XXI
Autor
Notas

La obra de Paul Verlaine ha provocado siempre valoraciones contradictorias y grandes vaivenes en su lectura. Su figura inestable, independiente, arbitraria, ha sido considerada gozne entre tiempos y estéticas. Verlaine fue quien estableció la etiqueta de «poetas malditos» y su propia vida estuvo marcada siempre por el escándalo. Los tres libros que se recogen en este volumen corresponden al momento crítico de la trayectoria vital del autor —reunirlos es mostrar el ascenso de un hombre hacia el drama de su vida, su cumplimiento, su apaciguamiento—.

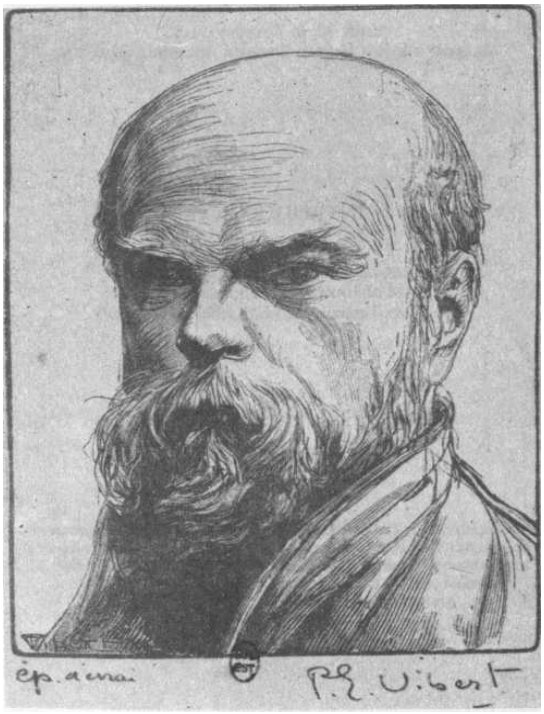
Paul Verlaine

La buena canción, Romanza sin palabras & Sensatez

Título original: *La bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse*
Paul Verlaine, 1891
Traducción: Miguel Casado
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

INTRODUCCIÓN

Paul Verlaine



EL último libro de Luis Cernuda, *Desolación de la Quimera*, en un poema de título verlainiano, «Birds in the night», incluye estos versos: «… Y se recitan trozos del "Barco ebrio" y del soneto a las "Vocales". / Mas de Verlaine no se recita nada, porque no está de moda / Como el otro, del que se lanzan textos falsos en edición de lujo; / Poetas jóvenes, por todos los países, hablan mucho de él en sus provincias». Y, efectivamente, la poesía de Verlaine, a diferencia de la de Rimbaud —«el otro»—, ha seguido sin estar de moda, padeciendo uno de esos duraderos descréditos que afectan, pendularmente, a poetas antes considerados fundamentales; quizá se prolonguen todavía los efectos del anatema de Bretón, para quien «la sobreestimación de Verlaine fue el gran error de la época simbolista».

La obra de Paul Verlaine ha provocado siempre valoraciones contradictorias y grandes vaivenes en su lectura: desde el título de «clásico» de la modernidad hasta el más hermético olvido. Y a con sus primeras obras mereció los elogios calurosos de Víctor Hugo y Mallarmé y, simultáneamente, el silencio de la crítica. Sus libros más importantes languidecieron todos durante diez o quince años, hasta que una segunda edición favoreció su «descubrimiento».

Es muy sintomática de esta disparidad de juicios la recepción que los escritores españoles le hicieron. Así, Juan Ramón Jiménez se empeña en atribuirse su introducción en España, disputándole a Rubén Darío el papel de Boscán y Garcilaso respecto a este Petrarca de la modernidad. En el lado opuesto, Unamuno y Antonio Machado sobre todo, fundamentan sus posiciones estéticas en la crítica a Verlaine, a quien contradicen casi obsesivamente, haciendo de este punto un motivo central de lo que consideraban diferencias entre el noventayochismo y sus coetáneos modernistas. Hoy que ya ni siquiera se cree en esas denominaciones, apenas se lee tampoco a Verlaine y, en todo caso, suele hacerse de manera tópica, como un poeta de sonido agradable y cuidados matices.

Figura inestable y arbitraria, independiente, gozne entre tiempos y estéticas, hay, sin embargo, un Verlaine que aún es útil leer más allá de la curiosidad histórica, para insertarlo en los debates de hoy mismo.

1. DEL LADO DE LA BIOGRAFÍA

Fue Verlaine quien estableció la etiqueta de «poetas malditos» y su propia vida estuvo marcada siempre por el escándalo: borracheras, peleas, amores prohibidos, acusaciones de asesinato, cárcel…; por contra, su afán de consagrarse como *poeta cristiano* y como celebridad oficial le convertía necesariamente en figura polémica. Pronunciarse en torno a si era sincero o cínico, evaluar su catadura moral, parecían deberes de cualquiera que se acercara a su obra; podría decirse que estas cuestiones suplantaron en muchos casos la lectura de los poemas, hasta construir una barrera comparable, por ejemplo, a la que representó el fascismo de Pound o el nazismo de Benn. Verlaine, como se dijo, *no está de moda* y tales cuestiones ahora parecen olvidadas;

pero cualquier mínimo acercamiento a los comentarios de sus estudiosos las reaviva al punto.

El problema en torno a lo biográfico se presenta así, tradicionalmente, como central. Y es bien cierto que la misma actitud del autor abonaría esta lectura. Por un lado, Verlaine utiliza sus libros para funciones extraliterarias: *La buena canción* le ayuda a seducir a Mathilde Mauté y es su mejor argumento para casarse con ella; *Sensatez* testimonia su cambio ideológico y debe contribuir a su propósito de *reinsertarse* socialmente, en lucha con su mala fama. Además, los textos autobiográficos en prosa manejan como continua referencia sus libros de poemas y los sitúan en virtud de su contenido personal: así, las valoraciones que hace de ellos en *Los poetas malditos*[1], o el paralelismo que se traza en *Mis prisiones*[2] entre los hechos relatados y algunos poemas de *Sensatez*. Por otro lado, aún, los manuscritos que se conservan de Verlaine incluyen frecuentemente, junto al texto, la fecha de escritura y un comentario biográfico que trata de fijar su causa u objeto: la vida sería la fuente directa de la obra.

Sin embargo, las mismas anotaciones de los manuscritos introducen ya las primeras dudas acerca de este asunto que parece tan claro. En primer lugar, bastantes de las notas han sido alteradas o falsificadas por el propio Verlaine[3], tanto en las fechas como en el contenido biográfico, de modo que la dirección se invierte: los poemas, más que proceder de la vida, intentan influir en ella o rehacer su relato. En segundo lugar, Verlaine ha suprimido todas estas anotaciones al publicar los libros; lo que contó tal vez como material de trabajo, sobraría cuando el poema debe valer por sí solo.

La actitud de Verlaine, por tanto, no es tan unívoca y propone también elementos para distanciarse del biografismo en su lectura. Este será el criterio que se siga aquí: en tensión con la referencia biográfica, que estará presente, la obra debe hablar por sí misma; si algún valor tiene, en ella ha de contenerse, sin que le sea preciso remitir a ninguna otra instancia.

Se trata, más allá de este caso concreto, de un problema importante para la crítica de poesía. En efecto, es moneda común la idea de que el corte decisivo entre Romanticismo y *modernidad* poética gira en torno a él: «Con Rimbaud ha empezado esa separación anormal entre sujeto poético y yo empírico, que habrá de encontrarse actualmente en Ezra Pound y en Saint-John Perse, y que ya por sí sola hará imposible comprender la lírica moderna como expresión biográfica[4]»; si este juicio se encuentra en lo cierto, Verlaine ocuparía una zona muy peculiar: tan cerca de Rimbaud, es testigo de sus esfuerzos para abrir el camino hacia una *poesía objetiva*, mientras que él se aferra —el último representante quizá— a esa fusión entre el *yo* del poema y el del poeta. Pero todo esto también parece un tanto dudoso.

Ya para la poesía clásica lo es; por poner un solo ejemplo, en la poesía amorosa —tan abundante— de Quevedo, el *yo* y la *tópica* funcionan como elementos ideológicos, escindidos de la experiencia. Incluso el Romanticismo ofrece grietas considerables para la comentada postura: es más fácil analizar los *Himnos a la noche* en el marco de una tradición filosófica y de pensamiento que como cifra de la necrofilia de Novalis ante la tumba de Sofía, su amada adolescente, pese a que él lo explicara así en sus *Diarios*.

Por lo demás, resulta claro que la existencia de vínculos entre «sujeto poético y yo empírico» no determina que la poesía haya de entenderse «como expresión biográfica», y viceversa. Ningún caso tan radical como el de Fernando Pessoa en el divorcio entre el *yo* del poema y su propio *yo*, y al mismo tiempo sus lectores tienen la certeza de que sólo pretendió *contarse* una y otra vez a través de un «drama en gente» que recogiera hasta el último trozo de su fragmentación personal; ¿o «expresión biográfica» ha de entenderse sólo como relato de hechos, de anécdotas? O, desde otra perspectiva, un poeta como Leopoldo M.ª Panero, que incluye en la constitución del *yo* poético evidentes claves biográficas, dirige toda su obra —fuertemente simbólica— a cristalizar un punto de vista —una mirada— no personal, ajeno a las circunstancias y al mundo.

Por todo lo dicho —el caso verlainiano, el lugar clave que ocupa el problema— y también por la actualidad de este debate en la poesía española[5], es oportuno comenzar la lectura de Verlaine por el lado de la biografía. Pues, precisamente, los tres libros que se recogen en este volumen corresponden al momento crítico de la trayectoria vital del autor: «*La buena canción, Romanzas sin palabras, Sensatez* representan tres momentos de un guión que va progresando hasta su desenlace. Reunirlos es mostrar el ascenso de un hombre hacia el drama de su vida, su cumplimiento, su apaciguamiento[6]». Tener en cuenta esa trayectoria para después, al abordar los versos, apreciar mejor la autonomía con que se construyen.

2. La vida de Verlaine y estos tres libros

Paul Verlaine nació en 1844 en Metz, mientras su padre estaba destinado en la guarnición. El poeta se consideró siempre un hombre del Norte, con afinidades belgo-luxemburguesas; ello no le impediría, con motivo de un tratado franco-germano, que años después le obligó a elegir nacionalidad, declararse sin dudas francés. En 1851 su padre abandona el ejército y la familia se establece en París.

Según relata en *Los poetas malditos*, era un hijo único mimado, pero le metieron interno demasiado pronto, tuvo problemas para adaptarse y eso terminó desequilibrándolo; así, dice, «se depravó[7]». No fue un buen estudiante de bachiller y, cuando se matriculó en Derecho, en vez de estudiar «bebió y escribió versos». Abandona pronto la carrera, publica su primer poema en 1863 y se coloca como empleado municipal al año siguiente. Su padre fallece en 1865.

Este periodo está presidido por la figura de su prima Elisa Dujardin, casada y mayor que él, por quien se siente fuertemente atraído; musa y mecenas, Elisa financia la publicación de los *Poemas saturnianos* en 1866, año en que Verlaine colabora en el primer fascículo del «Parnaso contemporáneo». Elisa muere en 1867.

Ese mismo año publica en Bruselas, con seudónimo, *Las amigas (escenas de amor sáfico)*, que será condenado por un tribunal de Lille en 1868. Comienzan a hacerse célebres sus borracheras y también los grandes arrepentimientos que las siguen: entra

en las iglesias, se arrodilla y llora, se convierte… luego reinicia el ciclo. Integrado en los círculos bohemios, conoce por ejemplo a Monet y publica en 1869 *Fiestas galantes*. Pero los acontecimientos biográficos de estos años merecen más detalle, pues son reveladores de su desequilibrio.

En Paliseul (Luxemburgo belga) vive una tía suya; en marzo pasa allí unos días y escandaliza a todo el vecindario con sus excesos alcohólicos; en abril vuelve al pueblo con su madre, hace vida familiar, piensa en casarse con una de sus primas. A finales de junio conoce a Mathilde Mauté, prima de Charles de Sivry, un amigo. El 4 y el 10 de julio intenta, por dos veces, asesinar a su madre, con quien mantiene una relación de fuerte dependencia mutua. A finales de julio, al día siguiente de una orgía en Arras, pide la mano de Mathilde y comienza a escribir *La buena canción*; ella tiene 16 años y admira los poemas de Verlaine. Pronto se consideran prometidos, pese a la resistencia de la familia Mauté. Mathilde reside durante los meses de verano en el Sena Marítimo, vuelve a París en octubre, consiguen casarse en agosto de 1870, tras superar múltiples trabas. Durante todo este tiempo, sin embargo, se prolonga la relación homosexual con Lucien Viotti, antiguo compañero de estudios.

Inmediatamente después de la boda, sucederá el episodio de la Comuna: Verlaine se identifica con el movimiento, pero de modo tan poco activo que llegará a visitar sus calabozos por negligencia en sus tareas; tras la derrota, eso no le evitará ser destituido de su empleo municipal.

Sin trabajo, el matrimonio se traslada a la casa de la familia Mauté en agosto de 1871. La relación de la pareja se deteriora con rapidez: Verlaine sigue bebiendo y, al parecer, maltrata a Mathilde, llega a golpearla, la amenaza de muerte. En ese contexto, recibe en septiembre las cartas de un joven poeta, que elogia su obra; Rimbaud, diez años menor que él (casi de la misma edad que Mathilde), había hecho otros intentos de acercarse al mundo literario parisino, pero Verlaine es el primero que le responde: «Venid, querida gran alma», le invita y le paga el viaje. El joven provinciano reside en la casa familiar entre el 10 y el 25 de septiembre, fecha en que es expulsado de ella; mientras, ya se ha iniciado el tempestuoso vínculo personal entre ambos. A finales de octubre, nace Georges, el hijo de Verlaine y Mathilde.

Sería demasiado prolijo seguir los continuos cambios a partir de este momento: Mathilde abandona a su marido, él va a vivir con Rimbaud, añora a la esposa, la llama, Rimbaud regresa a Charleville, Verlaine sale de inmediato en su busca, etc… A lo largo de 1872, se suceden las separaciones y reconciliaciones del trio, con tensas escenas en las que a menudo está presente también la madre de Verlaine. Durante el verano los dos poetas vagabundean por Bélgica: se aman, colaboran, disputan, llegan a agredirse. Mathilde y su suegra emprenden fallidos viajes de buena voluntad. La última parte del año la pareja de escritores reside en Inglaterra, mientras Mathilde obtiene la separación legal.

Sin embargo, el dictamen jurídico no evita que en 1873 se mantengan las mismas constantes. A principios de julio, tras una riña, Verlaine deja bruscamente Londres; escribe a Rimbaud desde el barco, anunciándole que va a buscar a Mathilde en Bruselas a vida o muerte, podría decirse. Son significativas del momento estas frases de dos

cartas escritas por Rimbaud. La primera, aún sin noticias de Verlaine: «Ya van dos días que no dejo de llorar. Regresa. Sé valiente, querido amigo. Nada está perdido (…). No había nada de verdad en nuestra discusión. ¡Horroroso momento! Pero tú, cuando yo te llamaba desde lejos para que dejaras el barco, ¿por qué no viniste? ¡Hemos vivido dos años juntos para llegar a aquella hora!»[8]. La segunda, inmediata, tras la carta de Verlaine: «Tu mujer no vendrá, o vendrá dentro de tres meses, tres años, ¡qué sé yo! En cuanto a tu suicidio, te conozco bien. Esperando a tu mujer y a tu muerte, vas, pues, a debatirte, a errar, a fastidiar a la gente[9]».

Los dos acaban reuniéndose en Bruselas y también la paciente madre; allí, el 10 de julio, ocurre la tragicómica agresión de Verlaine a Rimbaud, relatada con detalle en *Mis prisiones*: histeria y alcohol, amenazas cruzadas de abandono y suicidio, disparos sin puntería, malentendido final cuando todo parecía resuelto. Rimbaud sale corriendo porque Verlaine metió la mano en el bolsillo, y se topa con un policía. Detienen a Verlaine y lo trasladan a la cárcel, más tarde al penal de Mons. La condena: dos años por intento de asesinato. Rimbaud termina retirando la denuncia[10], pero el escándalo por la historia homosexual hace que los jueces se ratifiquen. Hasta enero de 1875, Verlaine permanecerá en Mons.

Allí, en abril de 1874, se le comunica la sentencia de separación matrimonial, que supone al parecer el impulso decisivo para su *conversión*. Exaltado y terco, consigue del capellán, quien opone importantes reparos, que le confiese, y se dedica al estudio religioso y a una vida devota. Así describe su estado de ánimo de entonces: «Hubiera ido al martirio de buenas a primeras, y tenía inmensos arrepentimientos, proporcionados evidentemente a la grandeza del Ofendido[11]».

Su madre le recoge a la salida de la cárcel, pero sólo tarda un mes en ir a encontrarse con Rimbaud en Stuttgart (febrero 1875). Según Verlaine, acude allí para convertirle; según Rimbaud, «renegó de su dios e hizo sangrar las 98 llagas de Nuestro Señor»; se sabe que todo acaba en una escena de violencia entre ambos.

Da clases después en Inglaterra y Francia, con múltiples problemas a causa de la bebida y de sus relaciones escandalosas, como las que mantiene con el joven Lucien Létinois, a quien sigue incluso durante su servicio militar y que muere prematuramente. Los constantes intentos de acercarse a Mathilde son cortados cuando ella se casa en segundas nupcias en 1886.

Es el mismo año de la muerte de la madre, a quien —unos meses antes— Verlaine había intentado estrangular, siendo encarcelado varias semanas en Vouziers. A partir de aquí, el deterioro se acentúa: enfermedades y continuas hospitalizaciones a causa de unas dolorosas úlceras en las piernas, detenciones en estado ebrio, relaciones conflictivas y fugaces. Al tiempo, nace su prestigio literario, se reeditan todas sus obras y publica una veintena de títulos más, que la crítica suele calificar de «alimentarios». Recibe homenajes y subvenciones gubernamentales, intenta ser elegido para la Academia, es nombrado «Príncipe de los Poetas» a la muerte de Leconte de Lisie (1894) y, cuando muera, de una congestión pulmonar, el 8 de enero de 1896, se reunirá en torno a él un cortejo fúnebre de varios miles de personas y, en el cementerio, pronunciarán discursos, entre otros, Moréas, Barres y Mallarmé.

Los poemas contenidos en *La buena canción* siguen más o menos un orden cronológico[12], desde el verano de 1869 a la primavera de 1870, y suponen una peculiar crónica del noviazgo con Mathilde. En *Los poetas malditos*, el mismo Verlaine rebautizó alusivamente este libro como *Ramo de novia*. El volumen se imprimió en 1870, pero no se puso a la venta hasta

1872,acabada la guerra y destrozada ya la relación conyugal. Victor Hugo lo definió, en la proximidad del contexto bélico, como «una flor en un obús». Fue reeditado en 1891.

Romanzas sin palabras —«agenda de la aventura rimbaudiana», se ha llegado a decir— está compuesto entre 1872 y 1873. Verlaine escribe las «Arietas olvidadas» entre mayo y diciembre de 1872; los «Paisajes belgas», entre julio y agosto del mismo año, continuándolos con «Birds in the night» hasta octubre; desde entonces hasta abril de 1873 escribe las «Acuarelas», cuyos poemas llevan igualmente su título en inglés. Como puede verse, los distintos apartados están dispuestos en el libro casi en orden cronológico. En marzo de 1874, Verlaine recibe en el penal de Mons los primeros ejemplares impresos; en 1887, saldrá una segunda edición.

Parece que los poemas de *Sensatez* fueron escritos irregularmente, y al tiempo que otros asignados a diferentes libros, entre 1873 y 1880; pero hay muchas opiniones encontradas al respecto y las notas de Verlaine en varios manuscritos tratan de falsificar a menudo los datos, por motivos ideológicos o como coartada existencial. Lo que sí está claro es que el plan del libro altera el orden cronológico y busca otro tipo de coherencia; algunos de los poemas más antiguos se integran en la parte III y algunos de los más tardíos en la parte I; la época de la conversión, en la cárcel, corresponde sobre todo a la parte II, pero la mitad del volumen data de su estancia posterior en Inglaterra. El manuscrito se acaba en la primavera de 1880, en plena historia amorosa con L. Létinois; aparece a finales de ese año y se reedita en 1889.

Da la impresión de que Verlaine era muy consciente no sólo de la continuidad de los tres libros, sino de los estrechos vínculos que los ligan. Así, señaló que *Romanzas sin palabras* podría llamarse «Mala canción», como contrapunto tonal del libro precedente, o incluyó en *Sensatez* numerosas alusiones a la «canción ingenua», que remiten a *La buena canción* y reflexionan acerca de ese comienzo del ciclo. Lo que podría llamarse el *tema de Mathilde* atraviesa los tres libros y, con sus cambios y sus presencias/ausencias, define en buena parte su recorrido. El continuo trasvase de imágenes y citas llega incluso a insertar en *Sensatez* un poema que ya figura en *Romanzas sin palabras*, con algunas variantes: «Caballos de madera[13]». Por tanto, quizá no tenga demasiado sentido la consideración separada de cada libro, aunque puede ser útil un rápido acercamiento a lo que en ellos se plantea, para luego abordar ya el conjunto.

Ya hemos dicho que *La buena canción* constituye una *peculiar* crónica del noviazgo, porque nada en su planteamiento recordaría a una crónica: no hay un relato de hechos sucesivos o de personajes y las anécdotas quedan suspendidas en el aire con perfiles borrosos. En realidad, la crónica se articula en dos planos paralelos: los movimientos en el estado de ánimo del protagonista y un proceso de conflicto entre el

bien y el mal; a través de ellos y de un leve ritmo de cambio de las estaciones, se percibe agudamente el paso del tiempo, que no suele acotarse de modo expreso.

El proceso psicológico, del entusiasmo de la declaración amorosa a la culminación eufórica, del auto-análisis y las dudas producidas por la distancia al reencuentro, va siguiendo los movimientos cíclicos del enamorado. Junto a ello, el debate moral. Mathilde —cuyo *nombre* figura como eje, pero nunca se pronuncia— es más que una joven mujer: una esperanza de redención. El libro se desenvuelve entre continuas oposiciones de contrarios; por un lado, ella, el bien; por otro él —su pasado, sus recaídas— y el mundo, el mal. Sólo en último término llegará una inflexión en este sistema: el conflicto sigue, pero ahora los dos —ya una unidad— se enfrentan al mundo, «aislados en el amor como en un bosque oscuro». El cierre del libro está limpio de contrastes —«Incluso este París desagradable y enfermo / parece dar la bienvenida a los jóvenes soles, / y como para un inmenso abrazo / tiende las mil manos de sus tejados bermejos»—, la euforia del protagonista se confunde con su *redención*.

Las tres partes de *Romanzas sin palabras* parecen concebidas para funcionar de modo casi autónomo. En las «Arietas olvidadas» el paisaje es un fondo para el sentimiento, pero ambos flotan imprecisos: languidez de amor y tibieza, ambiguo lugar del *tú* amoroso[14], afirmación del olvido como la forma más dulce de felicidad. Esta atmósfera es rota bruscamente en la «Arieta» VI, que se acoge, en son de farsa, a la cita del teatro popular del XVIII: personajes grotescos pueblan un escenario hasta ahora sólo habitado por sensaciones sutiles. Y, después de esta ruptura, ya nada vuelve a ser como antes —«Esta trampa / de estar presentes aunque exiliados»— y se invierte el utópico olvido que se había soñado. El paisaje es mineral y vacío: luna y desierto.

La primera parte termina afirmando la imposibilidad de conocer, la mezcla inextricable de lo real y lo ficticio. Si en ella, a falta de algún tipo de *argumento*, se observa un proceso de sensaciones, en el resto del libro primará lo fragmentario, las atmósferas escindidas, una dispersión que da cuenta del carácter de la vida. Así, los «Paisajes belgas» hacen honor a su declarada naturaleza de *estampas*: sueltos, desarticulados, desfilan sin confundirse ni enlazarse. Cada uno encierra un tono, una actitud distinta, varias incluso: en «Caballos de madera», la exaltación de la fiesta como libertad, pero también el desprecio por lo sórdido y vil de las masas festivas.

«Birds in the night» concluye esta parte y supone un paréntesis en lo fragmentario: poema extenso, trata de ordenar los datos y constituir una perspectiva de conjunto. Es asimismo el eje que enlaza —en el *tema de Mathilde*— los tres libros: repite, invirtiéndola casi del todo, la historia de *La buena canción*; anticipa, en sus últimos versos, algunos modos de *Sensatez*. Diatriba abstracta y lamento, hechos y valoraciones se cruzan, intentando componer un ajuste de cuentas; en el reparto de responsabilidades, el sufrimiento se configura como lugar del *yo*.

Sin embargo, en la estructura del libro, el efecto del poema es reintroducir con fuerza ese *tú*: una mujer invocada desde el fracaso y el rencor. En las «Acuarelas», ese recuerdo está ausente en periodos cortos y vuelve asociado al reproche y la amargura: «agrios gritos tísicos, ay, / tú que no eras sino canto». El miedo a la soledad busca salida con algún texto frívolo —el amor por una «Kate» que no *existe* de tan sin peso—, y con

un final alucinado: una mujer camina sobre el mar y arrastra con ella a los pasajeros de un buque —Botticelli, el infante Arnaldos, el flautista de Hamelín— hacia un horizonte de belleza y locura. No hay otro cierre para la fragmentación que desde fuera de la realidad.

Verlaine en Bronssais Hospital en 1889. Dibujo de F. A. Gazais

Verlaine habló de *Sensatez* como su «libro de neófito» y, de hecho, más de dos terceras partes de él giran en torno a su *conversión* o exponen diferentes aspectos del pensamiento cristiano. El titulo original *Sagesse* puede entenderse en castellano como *sabiduría, cordura, prudencia, sensatez…*; de todas esas formas ha sido traducido[15] y todos esos matices va adquiriendo en los poemas. Si aquí se prefiere *Sensatez* es porque, aun con valor incompleto, resalta ese significado de «sentar la cabeza» y recuperar el respeto por las normas del «sentido común», fundamental en la postura que adopta el personaje, a quien frecuentemente se llama «le Sage»: valdría decir, el *Converso*. Las dimensiones de esa *sensatez*, de esa *conversión*, se aclaran aún más con la dedicatoria de conjunto: «a mi madre»; el referente ya no es amoroso, se trata de acogerse a una línea de reinserción social y moral, la más inmediata, que a través de la familia conecta con las ideas y conductas tradicionales: «tu niñez cristiana, una madre que te quiere», dice uno de los primeros textos.

La interpretación más frecuente trata de explicar la estructura del libro en torno a este núcleo. Según C. Cuenot[16], la parte II es «el santo de los santos», la capilla de la conversión. En la I, se prepara este acontecimiento, con un tono religioso unas veces

inquieto y otras de triunfo. La III contendría una renuncia a las «civilizaciones» en favor de los «paisajes». Otros autores esquematizan aún más: para L. Morice[17], sería así: I, ascética; II, mística; III, pintoresca, aunque sea extraña la lógica que vincula esta última a las otras dos. Para todos está claro que hay una voluntad de construcción y que eso explica que Verlaine no siga el orden cronológico, tan productivo en ocasiones anteriores; sentado esto, las ideas serían las que determinan la arquitectura.

Lo cierto, sin embargo, es que un lector actual, al recorrer el conjunto del libro, no recibe esa impresión; y la clave está en la parte III, que es la que concluye la lectura. Ahí se encuentran bastantes textos de tema no religioso, generalmente anteriores en su génesis. Verlaine coloca a la cabeza de esta parte, el poema que comienza: «En adelante el Sensato…»[18], como si ya, con renovada energía, pudiera volver al mundo sin peligro; así, a estos poemas más antiguos les otorga, en lo estructural, la representación de los tiempos posteriores a la conversión. Pero, de este modo, crea una poderosa fuente de ambigüedad, que debilita la unívoca lectura religiosa, pues en esta última zona la vibración estaría en otro sitio, en un ejercicio de auto-lástima, la memoria de un fracaso existencial.

La conversión no acaba de traer la dicha y el mundo se presenta como un campo de batalla, en que el personaje se ve fatalmente atado al dolor, largamente castigado por sus culpas, incluso en exceso. De nuevo, el miedo a la soledad y ahora también a la muerte extiende una sombra constante, de la que se alimenta su sentimiento religioso, religión del temor tiznada de negrura quevedesca: «Yo soy la cuna / que una mano balancea / en el hueco de un sepulcro». El paseo por Arras, en el penúltimo texto, la sarcástica y amarga comparación con París, es bien diferente de aquel cuadro, eufórico, que cerraba *La buena canción*, donde el *yo* regenerado podía con todo y lo transfiguraba; aquí se esconde en la villa provinciana, al amparo de la historia que desprenden sus piedras. Esperar «la buena muerte» sería ya la única ocupación útil si lo pudiera permitir un ánimo tranquilo que no existe.

3. El «yo» como personaje

Antes de entrar en la lectura de los poemas, podrían aún proponerse dos reflexiones previas que sugieran, apenas enunciándolas, otros posibles enfoques para el problema de los vínculos entre biografía y obra.

En primer término, podría afirmarse que antes de que Verlaine comenzara a escribir ya existía el personaje que sus textos dibujan; y no porque estuviera en su vida personal, sino porque estaba ya en la literatura. Es decir que Verlaine, con una biografía distinta, podría haber llegado al mismo lugar poético a través de las fuentes literarias[19], como lo prueba alguna sencilla comparación.

Por ejemplo, un libro tan tópicamente representativo como *La confesión de un hijo del siglo*, de Alfred de Musset[20], donde se pretende un retrato generacional: el de los jóvenes franceses ante el vacío de ideales producido por la caída de Napoleón. El

prefacio discursivo, con que el protagonista-narrador trata de dotarse de un marco ideológico donde inscribir el relato de su vida, conecta de modo directo con las ideas de *Sensatez*. Por un lado, está ese absoluto vacío de principios, de creencias, la experiencia del sin sentido: «Un sentimiento de malestar inexplicable comenzaba a fermentar en todos los corazones jóvenes. Condenados al reposo por los soberanos del mundo, abandonados a la ociosidad, al aburrimiento (…). Fue aquello como una negación de todo lo del cielo y de la tierra, que se puede llamar desencanto, o si se quiere, *desesperación*: un letargo, parecido a la muerte, en el que desaparecen todas las pulsaciones. De igual modo que aquel soldado a quien se le preguntaba antes: "¿En qué crees tú?", y que respondía: "En mí", la juventud francesa contestaba a esta pregunta: *En nada*». Y están ya aquí los mitos reaccionarios del *soldado francés*, del *mártir*, que articularían parte del discurso de *Sensatez*. Pero igualmente Musset conduce esa respuesta —«*en nada*»— al mismo terreno que Verlaine: aquel vacío es sobre todo el que deja la destrucción «actual» del cristianismo y la recuperación de éste es la única esperanza de futuro. Coinciden, pues, en el diagnóstico y en el tratamiento.

Quizá por ello sean también próximos Octavio, enfermo del *mal del siglo*, y el *yo* oscilante y contradictorio de estos poemas verlainianos. Octavio encuentra en el amor de la devota Brígida no sólo una pasión que lo desborda, sino una redención moral; y en esa doble cara, siempre al borde de un precipicio, se desenvuelve su historia de tortura psicológica, de exacerbado deseo, de culpa y de caída en el mal. La fe y el *loco amor* se mezclan, impulsan mutuamente y coartan, hasta desembocar en la destrucción íntima de los dos personajes y en una lucidez que parece ya ajena a la vida. Que, en buena parte, es la historia del *yo* poético de Verlaine se irá viendo en seguida. Y también parecen claros los vínculos entre estos procesos patéticos y la tradición amorosa occidental que nació en Provenza: sometida tal vez a la prueba de su extinción entre el nuevo clima positivista, exhala una luz extrema e irrepetible, la del crepúsculo.

No se trata de detenerse ahora en un asunto tan amplio: por una parte, abierto hacia la tradición literaria en general; y, por otra, hacia una estructura ideológica de época cuyos elementos más agudos ha sistematizado, por ejemplo, G. Steiner en la primera parte de *En el castillo de Barba Azul*[21]. Pero podría ser útil esbozar otra comparación.

Verlaine publicó en 1865 un ensayo sobre Baudelaire y la crítica ha señalado que es decisiva la influencia que de él recibe para su ruptura con el *Parnaso* y el inicio de una nueva estética a partir de *La buena canción*. Más allá del marco de la bohemia y del malditismo, son significativas también las coincidencias entre sus respectivos personajes poéticos. Así, leyendo el *Baudelaire* de Sartre[22], se comprueba que buena parte de su implacable análisis —basado en elementos biográficos que van contrastándose con los textuales— podría transferirse a Verlaine. No cabe pensar en imitaciones ni en fácil *seguidismo* de un modelo, sino que, como se ha dicho, hay una estructura ideológica, conducida a través de la tradición literaria, de la que ambos participan.

Véanse algunos ejemplos. Mientras Sartre detalla cómo la forma que Baudelaire tiene de plegarse a la moral tradicional es contradecirla sistemáticamente, A. Blondin

indica que a Verlaine «este deseo de *ser un señor* no lo dejará jamás a través de las peores depravaciones[23]». O, mejor aún, pueden cotejarse estos dos párrafos; uno de Sartre: «Lo que Baudelaire llama Voluptuosidad es de una singularidad exquisita: ya que el pecador, en el momento siguiente, estará sumido en el remordimiento, ella es como el instante único y privilegiado del compromiso. (…) Cuando la falta lleva a la voluptuosidad, la voluptuosidad saca provecho de la falta». El otro es del propio Verlaine. «Creo y soy buen cristiano en este momento, creo y soy mal cristiano un instante después. El recuerdo, la esperanza, la invocación de un pecado me deleitan con o sin remordimientos, incluso bajo la forma y provistos de todas las consecuencias del Pecado[24]». El estilete analítico de Sartre precisa un valor sólo intuido en la confesión cínica de Verlaine; pero en ambos se reconoce la misma estructura, aquella que hará suya también, entre otros, Bradomín.

Mathilde Mauté publicó unas *Memorias*[25], con la sorprendente firma de «Ex-*Madame* Paul Verlaine»; allí y en otras manifestaciones personales suyas, recuerda *La buena canción* como uno de los mayores orgullos de su vida: fue la musa, es también suyo, todo escrito para ella. Sugiere así el otro posible enfoque que se proponía al principio de este apartado para valorar los vínculos entre obra y biografía: la relación inversa, la influencia de la obra en la vida.

Parece evidente para el caso de *La buena canción*: crónica del noviazgo, sí, pero además protagonista importante de él. Verlaine va enviando a Mathilde los poemas a modo de cartas, sabe que ella conoce y aprecia sus libros anteriores y aprovecha esa vía para crear un *personaje* admisible para ella; el libro actúa como elemento clave en la relación entre ambos y en el proceso de seducción emprendido por Verlaine. Primero, como se ha dicho, porque le sirve para presentarse con una personalidad *adecuada* al caso. Pero también por los lazos que tiende entre la misma poesía y el sentimiento amoroso.

En varias ocasiones, se hace notar que ese hombre enamorado es también poeta, que esa amada es también musa, que no sólo se le debe la vida sino la poesía. Este tópico cobra una utilidad evidente. Y así Verlaine condiciona el desarrollo del noviazgo al valor de los poemas: si la canción está bien hecha, el premio para ella debe ser amoroso; por eso, como Dante en *La vida nueva*[26], personifica a los poemas, para que sean quienes hablen: «Vete, canción, volando / delante de ella, y dile…»

Así resulta fundamental que la poesía sea *sincera* y numerosos textos insisten en ese atributo; es fácil ver su valor: no indica ni verdad experiencial ni opción estética, es la clave para que lo allí *representado* sea eficaz. La *sinceridad* pretendida por Verlaine es la condición necesaria para que la *representación* funcione.

El libro añade datos que permiten comprobarlo, pues considera la escritura, por el contrario, como medio de distanciarse, de proponer ideas que no son vividas; así dice, con tono de queja, «se escribe, se dice que se ama…» y, sin embargo, del contexto se deduce que apenas se tienen fuerzas para creerlo[27]. El único poema de *Romanzas sin palabras* que se refiere a la escritura radicaliza esta idea, en el personaje del escriba, en tercera persona, ya no desde el *yo*. Es la «Arieta» VI, aquel cuadro grotesco de vicio y avaricia: él está sentado al margen de todo, se empeña en el afán ridículo de pulir su

lenguaje, observa, se divierte, pero queda fuera: como si no subsistieran puentes entre escritura y vida. Por tanto, la poesía, en estos casos, se entiende como distancia. Cuando se proclame *sincera*, sólo estará persiguiendo un fin extraliterario, una utilidad, y nunca declarando una verdad biográfica. Su lectura no aportará conocimiento sobre lo exterior a ella, sino que abrirá un juego autónomo de ficción.

Podrían, por último, indicarse algunos datos de *Sensatez* que completan este criterio. Desde el «Prefacio» se anuncia también su carácter de libro útil: es el que debe reinsertar socialmente a Verlaine; deja claro que su *mensaje* está adscrito a una ideología: «una *confesión* solicitada por la idea del deber religioso y de una esperanza francesa», y espera *haberlo hecho bien* y que «ninguna disonancia vaya a molestar la delicadeza de un oído católico». Sin duda, quien lea esto pensará que, tanto al menos como relatar la experiencia de su *conversión*, Verlaine busca aquí *elaborar* su nueva *imagen* de cristiano y patriota.

Estas consideraciones —peso de la tradición, uso instrumental de la poesía— acotan y condicionan la lectura, pero evidentemente no pueden sustituirla. Para dirigirse a ella quizá sea oportuno detenerse en aquel *eje* que constituye «Birds in the night». Se trata del análisis de una relación personal, con una perspectiva de conjunto y unas conclusiones vitalmente experimentadas; pero, al leerlo, todo en él sugiere el alegato ante un tribunal que busca componer una *versión de los hechos*: alejar las sospechas de quien habla y designar otro culpable. El lector se ve metido sin preámbulos en una cadena de acusaciones y juicios que entiende a medias, pues parecen referirse a datos privados; se evoca una escena, pero tampoco se entregan de ella sino fragmentos y emociones; todo parece indicar que el texto es subsidiario de lo biográfico y necesita apoyarse ahí. Sin embargo, cabe la opción de tomar los entrecortamientos, alusiones y oscuridades como un consciente método narrativo, a través del que Verlaine traza un relato, reparte los papeles, fija el lugar de los personajes que intervienen en él: *yo* y *tú*; su conducta en el pasado, ahora y después. Por entre los retales de anécdota y el discurso abstracto, los personajes van decantándose con rasgos coherentes. En la historia protagonizada por ambos, el jo ha padecido la incomprensión y ha intentado perdonarla, sigue amando al *tú*, aunque sabe —sin esperanza— que el que ama sólo encontrará sufrimiento, y él está dispuesto a asumir ese *martirio*. Por su lado, el *tú* ha sido duro, frío y malicioso, continuamente fingía para aprovecharse del deseo de felicidad del *yo*. Cuando el poema recuerda —viva, físicamente— una escena amorosa, que es la única de los tres libros, la culpa del *tú* se acentúa, pues se ha ejercido contra la posibilidad real del amor; pese a ello, aún ha de reiterarse la postura del *yo*, dispuesto siempre a perdonar y también, sin límite, a sufrir.

Con esto, la pregunta sobre los vínculos con la biografía empezaría contestarse: una relación real entre Verlaine y Mathilde, su ruptura, el afán de Verlaine por reconciliarse, la escena del fugaz reencuentro en Bruselas: todo parece estar ahí. Pero los papeles parecen cambiados y la elaboración del texto conduce a invertirlos. Ejercicio de cinismo o no, el poema crea unos personajes que sólo en él tienen existencia, y que sólo de su espacio y materia reciben el sentido.

Pero aún hay otro nivel, pues todo el alegato favorece una lectura entre líneas que lo contradiría. Por ejemplo, en el primer verso —«No has tenido la paciencia posible»— la acusación delata al acusador, pone de manifiesto que sus *culpas* habían sido previas, sólo que él piensa que deberían soportarse pacientemente; así, la necesidad de sentirse víctima alcanza un extremo insostenible, pues parece constituir un papel al margen de los actos realizados. Del mismo modo, tras la larga exposición de auto-lástima, dirá: «no queriendo la compasión de nadie». Quien lee el poema aprecia que sus conclusiones difieren de las que le propone su *mensaje*, que el *yo* es otro de quien pretende ser. Mientras la biografía queda fuera, estas

contradicciones internas forman parte del personaje y lo definen tanto como sus sentencias.

Así, el *yo* del poema aparece como personaje complejo. El que diseña el autor desde su criterio de *ficción/verdad*. El que percibe el lector entre las líneas, en las lagunas y síntomas, en los silencios y errores. Ese personaje, al que sólo convencionalmente se llamaría Verlaine, es quien debe ser perseguido a lo largo de los textos.

Al hablar de *La buena canción*, se indicó que el libro constituye un tejido de contrarios, de modo que el enfrentamiento entre el bien y el mal articula semánticamente la mayoría de las imágenes y convierte a los poemas en un abanico de antítesis: «ha filtrado en mi noche honda esta claridad». Este criterio nace de la concepción amorosa y el debate moral, fundidos ambos, pero se extiende como modo en que el *yo* experimenta el mundo: red de contrarios que no cesan de oponerse. Significativamente, de nuevo, es una imagen compartida con Baudelaire: «se trata de palabras clave, que se pueden clasificar fácilmente en dos grupos opuestos. Por un lado, están: tinieblas, abismo, miedo, desolación, desierto, prisión, frío, negro, podrido…; por otro: ímpetu, cielo azul, ideal, luz, pureza… Casi en todos los poemas encontramos esta exasperada antítesis[28]». Y casi, con pocos matices, podrían aplicarse la lista y el procedimiento a Verlaine.

Viendo las cosas así, el problema es cómo situarse en medio de ese conflicto del mundo. Se lee en *Sensatez*: «la dicha no tiene nada de exquisita o incitante / si en ella no bulle algo perverso y repulsivo, / y para no ser cándido se ha de ser malvado», comprobándose que a menudo los contrarios se manifiestan como una mezcla, de modo que sólo es posible o una actuación errónea o quedar al margen. Es la dificultad de elegir, cuya conciencia convierte al personaje en un ser dividido: «Fuese mi suerte mala o buena, / siempre una parte de mi corazón / abría su puerta a la Gorgona»; y esto hasta el punto de que el mismo Verlaine decide convertir esta división interna en *sistema*: «Su obra queda cortada, a partir de 1880, en dos porciones claramente diferenciadas, y el progreso de sus libros futuros indica que existe en él la decisión de continuar con este sistema y publicar, si no simultáneamente, por lo menos de forma paralela, obras de ideas absolutamente diferentes —para precisar, libros donde el catolicismo despliega su lógica y sus elucubraciones, sus encantos y sus terrores, y otros puramente mundanos, sensuales, con un mortificante buen humor, pictóricos del orgullo de la vida[29]». Pero, si la tercera persona le permite a Verlaine esta distancia

cínica, su escisión interna, no se presentará en los tres libros con un corte tan palmario. Ambigüedad, indecisión, inversión de valores, son sus formas habituales.

Esto ocurre incluso en *La buena canción* o *Sensatez*, donde la toma de postura parece tan claramente adoptada. En el primer libro, llama la atención la movilidad de algunos elementos, capaces de desprender sentimientos contrarios según las ocasiones. Por ejemplo, la risa de Mathilde: asociada a su edad, está del lado de lo ingenuo e inocente, lo no sometido a prejuicios, puro y vitalista; con este tono, suele aparecer en sus retratos. Sin embargo, a veces, la misma risa del mismo personaje se percibe como portadora del valor opuesto: «lo que dice, es lo preciso, / y si la estupidez le divierte / y la hace reír, despiadada…»: conocimiento, dureza, pues. Esta capacidad de inversión potencia los cambios en el estado de ánimo que tan deprisa se suceden, de tal modo que el poema más negativo de *La buena canción*, el X, dedicado a un arrebato de tristeza, que producen los celos, construye la evocación de Mathilde con los elementos característicos: risa, alegría, vitalidad, inconsciencia… y cada uno de ellos, en vez de exaltar el amor, es sentido aquí por el *yo* como un paso en su desdicha. Amor y celos, entrega y duda, se componen de la misma materia, su límite es volátil, casual, imprevisible. Y podrían añadirse numerosos ejemplos.

En *Romanzas sin palabras*, Verlaine dio con una imagen que cristaliza su permanente duda entre solicitaciones contrarias, hasta llegar a consumirse en el indeciso balanceo: «¡oh, morir de este columpio!». Pero, en este libro, la ambigüedad verlainiana da un paso más, pues se manifiesta como algo *en sí*, al margen de cualquier referente. Se confunde entonces con el *spleen*: «la combinación —dice Steiner—, la simultaneidad de un exasperado, vago esperar —pero esperar ¿qué?— y de un grisáceo desfallecimiento[30]». Son conocidos sus componentes: «queja estancada», aburrimiento, una pena sin causa que lo domina todo, nostalgia incierta, vaguedad, melancolía. Pero, podría añadirse, este tono impreciso ya no comporta escisión íntima, imposibilidad de optar, sino apagamiento: «sin amor y sin odio», «sin ninguna pasión»; un corte en el fluido vital, un fundido viscoso y tibio. No es extraño que Verlaine derive de aquí conclusiones más genéricas y, también, más trascendentes. Por un lado, filosóficas: el tedio es la incertidumbre acerca del ser, las cosas pierden sus límites y se confunden: nieve y arena, encinas y nubes[31]. Por otro lado, personales: no se trata de unas circunstancias, de un momento, sino de algo que constituye esencialmente al *yo*: la tristeza, la indecisión perenne, la cobardía[32]….

Ambas direcciones se prolongan y ramifican en los tres libros. En lo subjetivo, «el drama de Verlaine siempre desanimado ya sea ante el bien o el mal[33]»; la inclinación a las imágenes negras y cerradas —«el infinito sombrío del pensamiento»— que van a desembocar en una reiterada experiencia del vacío —«y no encontrar más que lo desabrido o amargo»—, de una vida absurda que no conduce a ninguna parte y que causa —como en el texto sobre Gaspar Hauser— una absoluta extrañeza respecto al mundo. Del otro lado, Verlaine siente que ese absurdo no es cosa personal, sino que caracteriza al mundo. El poema «Caballos de madera» (es importante recordar que se repite, con pocas variaciones, en *Romanzas sin palabras* y *Sensatez*) es la imagen de la vida

como un movimiento inmóvil y automático: «girad sin esperanza de heno», «girad al son del resorte victorioso», «vuestro galope redondo».

Sin embargo, esta conclusión cerrada en el vacío aparece en ocasiones como resultado de haberse frustrado impulsos o deseos, propósitos: «esperanzas ahogadas», se dice. Es obligado, así, preguntarse cuáles, cuál es el móvil de vida frustrado, el ideal que se presupone, cuando se asegura que la esplendorosa llegada de la primavera «añade ideal sobre mi ideal[34]». Pero se encuentra poco acerca de esto, aunque las alusiones sean coincidentes: «Siempre nos dejamos coger por el deseo / que se tiene de ser feliz», «el pensamiento oscuro de la imagen de una felicidad que necesitas inmediata». Sencillamente, sin grandes especulaciones: el ansia impulsiva, poderosa, irracional, de ser feliz; y la felicidad parece encontrarse en la ausencia de conflictos y móviles, en otro tipo de movimiento automático, como en el luminoso cuadro que abre *La buena canción*, donde el personaje sale de paseo al campo «sin otro fin que salir». De nuevo, los extremos se tocan, todo es igual y puede, sin embargo, vivirse de modo tan distinto.

Pero el balance de conjunto cae claramente de un lado y estos tres libros, aparte de contradicciones y propósitos ideológicos, configuran la crónica de un fracaso existencial. Un fracaso completo, sin paliativos, al que el personaje arrastra sus rasgos de siempre —«¡tan igual en esa extrema decadencia!»—, y que en la última parte de *Sensatez* conducirá a un tono de elegía hondo y verdadero: la elegía del *yo* por sí mismo, por la pérdida de su vida en el tiempo —«di, ¿qué has hecho, tú que allí estabas, / de tu juventud?»— y por su propio cuerpo —«cuán castigado y débil»— que lleva los estigmas de las pesadillas y la enfermedad, de la fragilidad física: la experiencia más aguda de dolor por lo finito.

Y, para este final, ha estado largamente preparado, pues ya en la cumbre de *La buena canción* había dicho de manera premonitoria: «aunque el porvenir deba serme sombrío y fecundo en penas innúmeras». Su fatalismo precoz participaba del conocimiento de los procesos que se desarrollan a lo largo de la vida —«Todos los amores de la tierra/dejan en el corazón lo deletéreo / y lo horriblemente amargo»— y también de los signos de una época que no conoce otro destino: «este siglo es como un cielo trágico donde los naufragios / parecen escritos de antemano».

Si ésta es la trayectoria del personaje, es preciso añadir algo sobre cómo la ha ido viviendo, algo más sobre la dimensión psicológica de ese *yo*. Para apreciarla, habrá que volver a preguntarse por el *lugar* que se confiere, su modo de ubicarse en el mundo, el hilo que lo conecta con él.

En Verlaine, como se ha dicho, es continua la imagen del desvalimiento y falta de rumbo; esta imagen es acompañada —quizá salvo en *Romanáis sin palabras*— por la necesidad de una guía que, desde fuera, le ayude a superar esa condición. Es un personaje que sólo se encuentra cómodo si está subordinado, si es dependiente. No se trata ya de que reproduzca el tópico cortés del *siervo de amor* —«en pleno poder de esta hada pequeña / a quien desde entonces suplico temblando» —o de que acepte con docilidad el papel de súbdito de la Iglesia, sino de una actitud más interiorizada y permanente. Así, hacia el final de *La buena canción*, después de elaborar la figura de

Mathilde en torno a la inocencia, reconocerá de pronto que ella —reflexiva y sensata— es quien le dirige para la conducta práctica, que es ella quien le ha persuadido —¿forzado?— a seguir determinado camino en su actuación social: «¿no eres tú el consejo también?, / el buen consejo leal y valiente, / niña risueña de pensar profundo[35]»: ella, la quinceañera; él, el del turbulento pasado.

No es extraño que uno de los pocos poemas de *La buena canción* que introduce la duda, gire en torno a esto: el temor a ser demasiado dependiente, a delegar su destino en otras manos[36]. Está poniendo un *exceso* de voluntad en la empresa de homologarse socialmente, a través de ese noviazgo tan convencional, y parece dudar de ello; pero, a la inversa, ese miedo le descubre conocedor de su forma de ser, conocedor de esa aguda tendencia a delegar su autonomía y de cómo eso le hipoteca en cuanto sujeto. El *yo*, en efecto, ensueña una y otra vez imágenes en que está subordinado, o que exaltan el poder o la autoridad de aquéllos con quienes se relaciona.

Quizá por eso, si hubiera que resumir en una sola palabra su lugar, sería *víctima*; es decir, el terreno en que se cruzan inferioridad y dolor. Se ha comentado el complejo sistema de *inversiones* que aplica en «Birds in the night» para mostrar que ocupa ese puesto, y no es casual que, en ese poema, aparezca ya uno de los mitos recurrentes de *Sensatez*, el del *martirio*. En efecto, la doctrina cristiana acerca del dolor y del sacrificio —ésa es su superioridad, señala Verlaine, sobre el sufrimiento puramente humano del paganismo[37] —permite sublimarlos integrándolos en un plan de salvación; como ya explicó Nietzsche, justifica a las *víctimas*, ennoblece su papel, y el desarrollo de *Sensatez* es muy expresivo en ese mismo sentido. Incluso Verlaine potencia la figura del *mártir* al convertirlo en un objetivo, un deseo; al débil, al mediocre se le hace imposible emularlo; la *víctima* ve cómo podría tornar trascendente su modo de existir, pero es tan *baja* que no alcanza a ello: es más víctima, pues, víctima sin horizonte: Sísifo, será otra referencia.

Pero este lugar, aun siendo tan estricto, tiene muchas virtualidades, lo recorren itinerarios diversos. A través de otra nueva *inversión*, por ejemplo, puede mutarse en sede de orgullo y confianza —«¿para mayor garantía / en tu certeza, / no tienes sufrimiento?»—, en estigma que integra en una comunidad de elegidos; incluso cuando el personaje se propone ser humilde y pedir perdón por sus injurias, la conciencia de haber sido castigado le endurece el tono, le traiciona en sus intenciones. Pero también se volverá a la *auto-compasión*: «tu cabeza atormentada, / pobre cabeza en llamas, / pobre corazón sin Dios». O se desembocará en una especie de paranoia, en que todos parecen al acecho para regocijarse de su inferioridad y enzarzarse con él: «apretando el paso con miedo a que alguien suelte el perro / y si no oyes reír, de momento todo va bien».

En ese fondo sombrío, con el funcionamiento del mecanismo psicológico que analizan muchos relatos de Poe, se genera un vínculo tan irracional como poderoso: la *víctima* se siente *culpable*. Con ello termina de cerrarse toda salida, pues la condición de víctima había sido útil —«Birds in the night»— para eludir la culpa, pero ahora devuelve al personaje al mismo lugar: «Si me siento castigado es que debo serlo»; y así califica su conducta: «impulso funesto de tu corazón», «vagas a través del peligro y el ridículo», «irresponsable audacia». Después de todo, quizá la culpa sea el sentimiento que más enlaza los tres libros: en *La buena canción*, las valoraciones del pasado, el

abandono de las dudas; en *Romanzas sin palabras*, al lado del vacío, cuando la niebla se abre a una idea; en *Sensatez*, como motor insistente del nuevo proyecto de vida o como latencia y recaída en la amargura. Siempre, pese a las ráfagas del orgullo o a los relatos amañados.

«Pienso —dice Bataille— que el hombre está necesariamente erguido contra sí mismo y que no puede reconocerse, que no puede amarse hasta el límite si no es objeto de una condenación[38]». A este punto conduce lo hasta aquí dicho: sentirse culpable para *ser* alguien, encontrar sólo ahí una identidad. Pero en Verlaine hay aún un último giro: algo en él se resiste a asumir lo rotundo de esa idea que resume Bataille, lo que conlleva de exclusión levantada a pulso durante toda una vida. Y, verdaderamente, el mito de la *inocencia* se sugiere como fondo de las ensoñaciones más ocultas: «seamos dos niños, seamos dos chiquillas (…) / que van palideciendo en castas alamedas / sin siquiera saber que están perdonadas». O esta otra exclamación, también formulada como fantasía casi inconfesable, lo más que se puede desear, lo imposible: «Imaginaos: ¡sentirse inocente, creérselo, por lo menos, creer, por añadidura, saber que se es! *Inocente*, ¡imaginaos!»[39]. Y, por supuesto, la *conversión* —aparte de los matices sociales— es un impulso hacia este horizonte mítico.

Por eso, si se toman en serio las anteriores palabras de Bataille, entonces el problema de Verlaine aparecería como una falla, una vacilación decisiva, en su constitución como sujeto. No asumir lo que se ha decantado como único espacio posible de identidad.

4. Una tópica verlainiana

La trayectoria del personaje poético se expresa a través de un reducido número de *tramas arguméntales*, que se van reiterando mediante un sistema de variaciones. Esto es, a través de una *tópica*: Verlaine codifica en claves contadas las situaciones que recorren sus poemas. Y, como es obvio, una *tópica* no remite a la biografía, no se construye con materiales de la experiencia, sino con fórmulas de sedimentación ideológica; así, se explica, por ejemplo, el paralelismo extremo entre la crónica de un noviazgo —*La buena canción*— y la crónica de una *conversión*, con todo su aparato de didactismo religioso —*Sensatez*—: «Verlaine se arrojó en la religión como se había arrojado en el matrimonio. *La buena canción* prefigura *Sensatez* y la fuga de Bruselas[40] pone en juego las mismas reacciones: un corazón débil y atemorizado cree haber encontrado la fuerza y la seguridad; un solitario se oye invitar a los diálogos más inesperados. Después esos diálogos se interrumpen, uno en el rencor, otro en la nostalgia[41]». Bien entendido que, donde aquí Robichez dice Verlaine, debe leerse: el personaje de sus poemas.

Una *tópica*, por tanto, es ideología, pero también —volviendo a lo antes señalado—, y quizá sobre todo, remite a la cadena de la tradición literaria. Aunque se compone de fórmulas que Verlaine va acuñando, en buena parte lo hace sobre los

modelos previos a él. De este modo, los tópicos que caracterizaron al Renacimiento reaparecerán aquí con frecuencia, como ocurre con el del *lugar ameno* y el de la *vida retirada*, en la vertiente que se llamó en España «menosprecio de corte y alabanza de aldea».

El lugar ameno, de la *bucólica* —«el verde tierno / donde viene a retozar y tenderse / la agilidad de los potros»— a la *geórgica* —«el sol, tranquilo hacedor de las cosechas maduras, y que trabaja aún imperturbablemente / para hinchar, para endulzar allí los racimos ácidos»— o la cita de la tradición francesa —Fenelon—, despliega sus rasgos de calma y belleza como espacio para una vida feliz y, en especial, para el amor. A veces, conlleva una invitación a ensoñar que le acerca a otro tópico, el romántico del *nocturno*, el misterio del claro de luna. O trata Verlaine de que derive del cuadro de paisaje una moralidad, moral brotada de la naturaleza, como si intuyera —algo forzadamente— en su etapa cristiana que el mecanismo de las *correspondencias* puede trasladarse: de los sentidos a los principios morales[42].

La otra fórmula citada era la que enfrenta la vida rural o de pequeña ciudad de provincias con la gran ciudad, París. Está bien claro en este caso hasta qué punto el *tópico* no transporta experiencia: arraigado en París, viajando siempre con el escándalo mundano a cuestas, Verlaine fracasa en sus afanes utópicos de ruralizarse, que llegarán en la época de L. Létinois a la compra de una granja para cultivar con la familia de su amante. A lo largo de su obra, las referencias positivas siempre se toman de la naturaleza, mientras las urbanas siempre son negativas; cuando se contraponga Arras con París, buena parte de la argumentación se basará en la continuidad entre hábitat urbano y campo en el caso de la villa provinciana. Por otro lado, en la elaboración moral de *Sensatez*, este tema ocupa una plaza explícitamente destacada: es una de las principales normas que se le da al personaje cuando se le envía al reencuentro del *mundo*: «a vuestra civilización / preferirá los paisajes». «Le Sage», en su nueva «tebaida», parece buscar esa vía que sólo encontraron «los pocos sabios que en el mundo han sido».

El amor es el hilo recurrente, aunque no único, de los tres libros, y toda su formulación participa del mismo carácter de *tópico*: unas veces, en la más estricta línea de la tradición; otras, con el peculiar trabajo verlainiano de los elementos que aporta aquélla.

Algunos de esos elementos se han ido citando ya: la canción personificada y Dante, el *siervo de amor* cortés, los eslabones últimos en la herencia amorosa occidental. Así, en *La buena canción* serán frecuentes los datos arcaizantes o las imágenes que apuntan en esa dirección: mendigar un premio amoroso, «el dulce mal que sufre porque ama», «una Santa en su aureola, / una dama en su castillo», «la tierna altivez/de las nobles señoras de antaño…».

Pero Verlaine no se limita a un recuento de catálogo, sino que elabora con coherencia su idea acerca del amor, pues lo entiende el centro de la vida. Cuando Gaspar Hauser se vea lanzado al mundo será su voluntad de amor la que sirva como piedra de toque del universal sin sentido. Hasta tal punto es así que se vuelve obsesión, correlato en su fracaso de la fatalidad del destino, materia por excelencia de pesadilla:

«Es asombroso cómo los pasos de mujer / resuenan en el cerebro de los pobres desdichados».

En estos tres libros podría decirse que el amor aparece cifrado como contraste entre su experiencia física y su idealización. Pese a la apasionada biografía de Verlaine, el amor físico es casi inexistente, y su presencia suele ir distanciada —no concierne al *yo*— y referida como lo haría un observador impersonal y, además, crítico: la lujuria grotesca de la «Arieta» VI, el ambiente de orgía vulgar en «Caballos de madera», la mención de que el paisaje de «Walcourt» es genéricamente propicio para *la vida alegre*. En los textos del *ciclo de Maihilde*, sólo la descripción de un pie malicioso que asoma bajo su vestido y, sobre todo, la escena de «Birds in the night» aluden al deseo sexual como componente de la historia. Aparte de eso, poco más: un par de menciones a la *fatiga amorosa* en el marco general del *spleen*, una aislada declaración cínica sobre el amor perdido: «yo encuentro mejor aún / el beso de su boca en flor, / desde que ella murió en mi corazón». Y en los tres libros —no sólo en *Sensatez*, donde es obvio— la castidad es más que un valor positivo, es uno de los valores supremos: en *La buena canción*, cerca ya de la boda, «con el alma de niños / de quienes se aman sin mancha»; en *Romanzas sin palabras*, el citado anhelo de ser como la chiquilla que corre inocente por «castas alamedas».

Habría que anotar que varias relaciones biográficas apenas encuentran reflejo en los poemas, más allá de una mención aislada; en *Romanzas sin palabras* el *spleen* prevalece sobre Rimbaud, salvo en ligeras alusiones, algunas incluso ambiguas respecto a la identidad del *tú* amoroso. Por el contrario, el amor por Mathilde sí aparece de un modo continuado y atento. Pero siempre lo hace con los signos de una idealización que envía a la Edad Media y el origen del Renacimiento, a los trovadores y el *dulce stil novo*, a Dante y Petrarca, al neoplatonismo de las ciudades italianas. Desde la primera vez que se describe al personaje del *tú* amado, hay una permanente insistencia en sus ojos y sus manos; los ojos —es sabido— se asocian en aquella tradición a la luz o el fuego —«bellos ojos de llamas dulces»— y son una sede de espiritualidad —«sus ojos, que son ojos de ángel»—, el lugar en que el alma se hace presente —«saca a plena luz el ser interior»— según esa línea petrarquista y neoplatónica[43]. Las manos portan una carga similar al relacionarse con la idea de la amada como guía moral en la vida; la pequeñez suele ser el dato que las acerca a la experiencia del *yo*; es significativa la proximidad entre esta imagen reiterada y la que caracteriza el reencuentro con su hijo hacia el final de la primera parte de *Sensatez*[44] —«bellas manos pequeñas que cerraréis mis ojos»—, donde constituye el único puente que puede unirlo con la vida que soñó años antes. Junto a los ojos y las manos, sólo la voz: en general, la voz femenina, refugio de dulzura.

Así idealizado, el *tú* es un personaje difícil de concebir en medio del mundo, casi irreal; no es extraño que se le defina como una representación más que como un ser —«blanca imagen»—, ni que las relaciones que se pueden mantener con él sean etéreas e incomprensibles —«el deseo extraño / de un beso inmaterial». Y cuando Verlaine, ya desde la pérdida, evoque el recuerdo de Mathilde y formule su ansia de recuperarla de algún modo, lo hará así: «visión casta / de afinidad espiritual».

Es cierto que el discurso amoroso del *yo* está muy condicionado por las prevenciones sociales y que es ajeno a lo que se conoce de la vida del poeta; pero precisamente por eso tiene más valor: porque evidencia el predominio sobre la biografía de la tradición y la elaboración literaria, y porque señala cuáles son los *mitos* que nutren el pensamiento de Verlaine. En este sentido, hay una recurrencia que resulta reveladora: la del tema de las *apariciones*.

El primer texto de *La buena canción* incluye estos dos versos: «el delicioso recuerdo de esta muchacha, / blanca aparición que canta y resplandece». Cuando se relata el momento en que Verlaine y Mathilde se conocieron, puede leerse: «apareció ella», «el espíritu sin pena de su charla hechizante», «hada pequeña[45]». Y después se llega a hablar de un «Ser de luz». El tema retorna en *Sensatez* varias veces, pero destaca la llegada del personaje alegórico de la Oración, con quien se mantiene un largo diálogo: «blanca en vestidura de nieve, (…) / una Señora vino sobre la nube». La revelación amorosa y la religiosa coinciden en su modo de manifestarse y en sus atributos; y en ella es posible reconocer la iconografía popular de las apariciones marianas, pues no en vano está reciente la célebre de Lourdes[46]. Las imágenes de lo sobrenatural religioso sirven para cifrar la idealización amorosa y aun pueden ser devueltas a su primer ámbito. Así ocurría también en la tradición cortés del amor pasión, en que los movimientos pasionales y la distancia platónica, el erotismo y la religión, el amor como salvación y el juego con la muerte forman todos ellos un cuerpo indisoluble y trabado[47].

Y, asimismo, el amor como vía de regeneración moral: «Amor y noble / pecho son una misma cosa», dice Dante[48]. Como en el retrato de Mathilde: «En ella la inteligencia acude / en ayuda del alma noble», y, de ese modo, ser amado es ser redimido: «el alma / que su alma desde siempre exige y llora».

La identidad entre *La buena canción* y *Sensatez* se muestra, por tanto, no como un mecanismo psicológico o la simple semejanza entre tópicos del mismo autor, sino como perfecta coherencia ideológica: son ramas naturales, tradicionales, de un solo pensamiento.

Por entre los mecanismos idealizadores de *La buena canción* se filtra en algunos textos lo que podría llamarse proyecto de vida en común, que es preparado por la larga espera del noviazgo. Ni desaires familiares ni dilaciones apartan a Verlaine de Mathilde y, si en algún momento, se ve tentado a proponer otras salidas, pronto acepta que lo mejor es el matrimonio, que una estructura socialmente convencional es la que mejor garantiza sus vínculos amorosos[49]; y lo acepta con entusiasmo, como demuestra su ensoñación de boda en tópicos tonos pastel. Y es que el proyecto de vida no era otro que el retiro hogareño, retratado como el ámbito de la mediocridad dorada. Así, se enlaza con el papel que en *Sensatez* tiene la humildad, la insistencia en que el más virtuoso es quien consigue serlo en una vida vulgar.

Estos datos ayudan a entender la *poesía cristiana* de Verlaine: no hay en ella nada personal, nada que marque un rumbo propio, ni siquiera hay una opción teórica determinada; el cristianismo que abraza es el desleído en la creencia popular, el que se

alimenta de iconografía y de liturgia, el que —en vez de cualquier análisis— se fortalece en una repetición de esquemas.

Esos esquemas, en parte, son los mismos de la línea poética *maldita* que puede representarse en Baudelaire. Así recoge H. Friedrich la postura de ese poeta hacia el progreso: «Es definido por Baudelaire como "progresiva decadencia del alma y predominio de la materia"; en otra ocasión lo define como "atrofia del espíritu". Nos enteramos de su "infinito asco" ante los anuncios, los periódicos, la "marea ascendente de la democracia que todo lo nivela[50]"»; y todas estas frases parecerían de *Sensatez*. Igual ocurre con el antirracionalismo —otro motivo, sin duda, para rehuir la traducción del título como *Sabiduría*: el saber alcanzado es íntimo, de la carne y la sangre—, pues nada se dilucida en la cabeza, y el discurso no pretende sino mostrar «al corazón que se asombra / la verdad como una estrella».

Sin embargo, de Baudelaire le separa su opción inequívocamente conservadora. En *Las flores del mal* la búsqueda es un valor en sí misma y los resultados son indiferentes: «Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa? / Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo nuevo»; y el viaje continuo es el símbolo de lo que ha de ser la vida: «Pero los verdaderos viajeros sólo parten / por partir; corazones a globos semejantes / a su fatalidad jamás ellos esquivan / y gritan "¡Adelante!" sin saber bien por qué[51]». En *Sensatez*, el viaje es el símbolo de la conducta que se condena, el error más repetido por el personaje en su pasado: buscar, moverse, en sí mismo es condenable, no puede conducir sino a perderse, al desastre.

En esta opción se basa la trama ideológica de *Sensatez*, que se adhiere por completo a los criterios más tradicionales de la Iglesia católica: «¡Oh civilizados a los que civiliza / el Orden obedecido, el Respeto sagrado! (…) / Cosecha de la Iglesia Única». Son aquí lógicas las loas de épocas pasadas: el periodo que conoció Racine —«cuando el estudio era seguido por la oración»— y, sobre todo, la Edad Media. Profundizando el tópico del «menosprecio de corte…» (la ciudad de provincias conserva viva la tradición, se respira ahí la historia), los propósitos morales de Verlaine van acompañados por una utopía *pasadista* que sugiere la ensoñación reaccionaria de una teocracia. Las diatribas contra el sistema democrático y el recurso al populismo insinúan la necesidad de restaurar el Antiguo Régimen y se coronan con una arenga: «Volved a ser los Franceses de antaño, / hijos de la Iglesia y dignos de nuestros padres». Y toda la reiterada identidad francés/cristiano aparece sin motivos ni análisis como una especie de postizo ideológico que completa la nueva imagen del *nuevo* personaje.

Para la vida sólo queda la amenaza del deber —«la luz cruda, / recortando con trazo negro / todo lo que aparece, / te muestra el Deber / y su áspera forma»— y el miedo a los poderes terribles que la fe convoca y, sobre todo, a la muerte. «El fin de una buena muerte», aunque pestañea y se entrecorta, es la única esperanza real.

Sólo un breve aspecto más en esta cuestión. Con frecuencia se señala que la estructura de *Sensatez* encierra un *corazón místico*: la larga sucesión de sonetos que refiere el diálogo entre el *yo* y Dios en torno al mandamiento del amor divino[52]. Son versos *vivos*, muchos vigorosos, donde cristaliza la mezcla de la ortodoxia y la

iconografía establecida con las dudas y debilidades de un personaje *real*; aunque no deja de ser un intento entre otros de dramatización de la doctrina, en muchos momentos lo discursivo queda desbordado por lo emotivo: es, por primera vez, la huella de una experiencia religiosa personal (biográfica o no, vuelve a ser indiferente). Eso y la materia amorosa tratada explicarían la atribución mística; pero es un calificativo desproporcionado: pronto se insiste en cifrar lo personal en lo didáctico, se invoca la mediación de la Iglesia para la relación con Dios y, al final ésta queda traducida en una clave eucarística. La fuerza de los versos se diluye, mientras reaparece el *discurso*.

En las primeras páginas de *La confesión de un hijo del siglo*, dice Musset: «Tres elementos constituían la vida de la juventud de entonces: detrás de ella un pasado destruido para siempre, agitándose todavía entre sus ruinas con todos los fósiles de los siglos del absolutismo; ante ella, la aurora de un inmenso horizonte, los primeros albores del porvenir, y entre esos dos mundos… algo parecido al Océano que separa al viejo continente de la joven América, no sé qué cosa vaga y flotante, un mar agitado y lleno de náufragos[53]». Y ésta es también, cambiando los términos ideológicos por los personales, la experiencia del tiempo del *yo* verlainiano.

La buena canción da cuenta de un periodo sin presente: entre las oscuridades del pasado que se rehúye detallar y los buenos propósitos futuros, que siempre toman forma de voluntad o deseo. El presente es una espera apresada por la tensión entre esos dos vectores, y sólo llega a nombrarse como vacío: el hueco de la duda o los celos o la distancia: los trajes de la impaciencia por *huir de* en *dirección a*.

En *Romanzas sin palabras* la tensión es sustituida por el balanceo —aquella imagen del columpio—: sin la fuerza motriz de un ideal, el vaivén es como automático, desesperante. Esa falta de energía arroja al abismo del presente: es el *spleen*, el mar lleno de náufragos de Musset; no se vive el presente, sino su ausencia. Por eso, en «Birds in the night», se ensoñará el futuro como duración del sufrimiento: la pesadilla de la caída que no se acaba.

En *Sensatez* la experiencia del tiempo puede seguirse en dos hilos. Por un lado, es perceptible la continuación de esa caída: el sentimiento de final, ese levantar acta de un fracaso; junto a los reproches por lo vivido, ahora surgen la pérdida y su elegía. Por otro lado, se repite —en el nivel de mensaje y discurso, se diría— el esquema primero: hacia atrás, lo detestable; en el futuro, el arrepentimiento o la esperanza; ese animoso verso: «En adelante el Sensato…» Y puntos suspensivos.

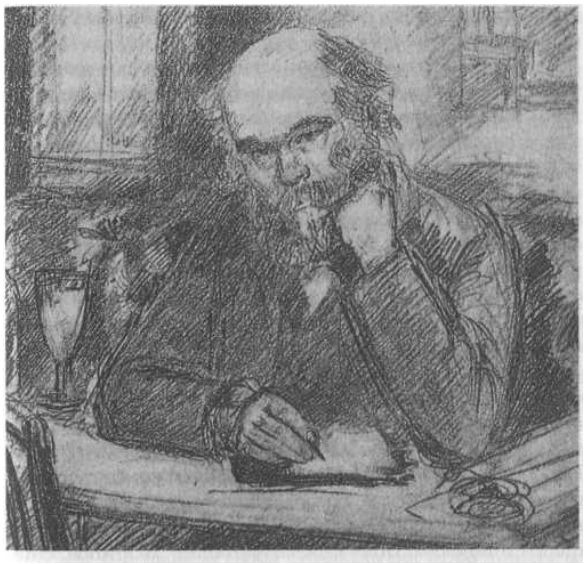
La poesía de Verlaine no conoce el presente. Sólo la conclusión feliz del noviazgo, en el último poema eufórico, o ese pálpito de tiempo suspendido en el claro de luna: «¡Oh, la hora exquisita!»[54]. Nada: el dibujo de una desaparición.

Durante este recorrido, poco lugar ha ido quedando para la biografía. El poema se alimenta indistintamente de la experiencia y la ficción, borrando sus límites; el poema simula y miente en busca de algún tipo de verdad; en su curso, el *yo* y el *tú* se multiplican en sucesivos personajes o se repliegan tratando de alcanzar a su doble en la vida. Estas serían fórmulas genéricas, aplicables incluso a ese poema fundador —una vez más— que es *La vida nueva*: ahí Dante, explicitando la cualidad de esas relaciones vida/obra a través de la mezcla entre prosa y verso y de las notas que aclaran su papel,

despejaba para siempre la duda sobre este ámbito. Verlaine se engarza en esta tradición y la conduce hasta el umbral de una lengua nueva. Pero eso ya es otra cosa.

5. DEL LADO DE LA LENGUA

La poesía de Verlaine parece al margen de las clasificaciones históricas. El siglo XIX francés queda estructurado en los grandes capítulos del Romanticismo: Parnasianismo y Simbolismo, a los que al mismo tiempo se considera etiquetas insuficientes para los precursores de la modernidad: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. A veces, Verlaine figura en esa lista, como también Nerval o Lautréamont, pero siempre de modo subsidiario, puente entre unos y otros: parnasiano en su juventud, maestro de los simbolistas; seguidor de Baudelaire, amigo de Rimbaud en su momento más creativo. Desde el punto de vista español, su lugar resulta especialmente limitado: germen del Modernismo más externo, el elogio retórico de Rubén Darío[55], prevalece sobre la matizada lectura de Juan Ramón[56]. Pese a esta falta aparente de espacio propio, Verlaine —como se ha sugerido al término del anterior capítulo— es un poeta que, de modo singular, aportó numerosos elementos que tendían a componer una *lengua nueva*. Tal vez todas sus contradicciones y vaivenes le impidieron articular un cuerpo coherente, pero eso no resta nada al poder y la vida que residen en su obra.



Paul Verlaine en el café Francisco I. Dibujo de Berthold-Mahn

De hecho, algunos aspectos característicos han aparecido ya en lo que precede: la mezcla de ámbitos (anécdota, reflexión), el modo en que se desarrolla un sistema discursivo que intermitentemente es desbordado por choques emocionales, la tendencia a las zonas abstractas y genéricas de la idealización, a menudo apoyadas en el código retórico tradicional, etc… Sin embargo, lo específico de Verlaine es difícil de incluir en

etiquetas establecidas, pues se mantiene en terrenos intermedios, apunta, sugiere, cambia de cara de un poema a otro… No es extraño que algunos de los escasos manuales que se ocupan de su poesía cifre su aportación en algo de apariencia tan imprecisa como el trabajo del *tono*.

Así, J. Mª. Valverde[57] halla sus méritos en el ritmo calculadamente roto, el sutil coloquialismo lírico, la versatilidad que implica un fondo de ironía o la voluntaria indolencia expresiva; saltos de tono, rechinamientos, incisos conversacionales, el contraste de introducir la trivialidad en un momento de simetría elocuente, el humor de charla en voz baja, el pleonasmo cordial… Y a esa lista podrían añadirse, desde un lado menos innovador, otras muchas variantes: arcaísmos, énfasis, exaltaciones, finales redondos, proclamas, quejas… Hay aquí algunos datos léxicos, otros sintácticos o rítmicos; pero se trata, en general, del despliegue de una amplísima gama de tonos.

Y es que en Verlaine casi siempre el tono decide el sentido. Su habla suele ser sencilla, recurre con frecuencia a las mismas imágenes, referentes y temas se repiten, y son los matices tonales los que guían la múltiple lectura de lo idéntico. Se ha comentado a propósito de *La buena canción* cómo el relato del amor y el de los celos se componían de parecidos ingredientes, y en esa similitud se expresa la intuición de qué mínima frontera separa en verdad la dicha del sufrimiento. Incluso el matiz se traslada al uso de mecanismos retóricos tan rígidos como el énfasis, la exclamación o la pregunta. El énfasis sirve tanto a la vehemencia emocional como a la persuasión didáctica o al sarcasmo. La pregunta —tan típicamente retórica— refiere una intensa soledad, preguntarse para abrir grietas en el silencio[58], y también transmite la firmeza de una compañía: al pedir una ratificación, convierte la frase en frase igualmente del otro[59]. Algo parecido ocurre con las interjecciones intercaladas en los versos; mientras muchas se muestran como un prescindible rasgo de época[60], algunas concentran el sentimiento, haciendo estallar la dicción reposada o neutral y llevándola a significar de otro modo.

Verlaine parece consciente de esta resonancia paralela que acompaña a sus palabras y sabe subrayar esas vibraciones que no se escriben. Este es el caso típico de la ironía que, aunque muchas veces se acerque al sarcasmo rotundo y unívoco, se da con frecuencia de manera más silenciosa. *Sensatez*, 3-111, es, en ese sentido, ejemplar: el diálogo interrupto, la ternura, cierto deje sarcástico, van componiendo una escena, pero la profunda desesperación de quien habla sólo está contenida en las sordas comparaciones: «La esperanza luce como brizna de paja en el establo», «la esperanza luce como guijarro en un hoyo»: la comparación se entona con firmeza para luego comparar con nada; la rígida estructura del tropo ampara la frase más absolutamente vacía, la vida vacía.

Ese subrayar las vibraciones de la palabra suele volverse hacia sus dimensiones orales. No es ya que Verlaine introduzca coloquialismos, que llegan al argot y a lo vulgar y que caben en el marco de cualquier otro registro de lenguaje, sino que siente el poema entero como conversación; se sabe que los textos de *La buena canción* son cartas, pero también en los otros dos libros se buscan interlocutores: la exposición de ideas se dramatiza a través de diálogos o de desdoblamientos del sujeto que se dirige a un *tú* que es él mismo, o se construye como argumentación polémica, en la que siempre se

insinúan las posibles respuestas. El poema, pues, no consiente fosilizarse en los signos escritos y reclama la forma de vida de la palabra oral: muchas de las frecuentes desconexiones o rupturas, de los saltos inexplicados, deberían entenderse así. De esta manera, una estampa reiterativa en apariencia puede recibir su movimiento de los giros tonales que se suceden en él, apenas sugiriendo su sonido interior; es el caso de «Caballos de madera», donde coincide sin orden la distancia un tanto despectiva de quien observa desde fuera y analiza, con la ternura por los débiles personajes de la feria y el rencor hacia ellos por lo que representan: la sociedad, lo insustancial.

Si ya Val verde anotaba esta dimensión del trabajo rítmico de Verlaine —«frente a la simetría equilibrada, la hegemonía del balanceo inestable se convierte en un principio revolucionario, sobre todo cuando se une a un sentido conversacional en que las frases no coinciden con los versos[61]»—, unas palabras de Octavio Paz sugerirían aun el mayor alcance del sistema: «No se trataba de una referencia rítmica, sino de la inserción de un cuerpo extraño —humor, ironía, pausa reflexiva— destinado a interrumpir el trote de las sílabas. La aparición del prosaísmo es un alto, una cesura mental; suspensión del ánimo, su función es provocar una irregularidad. Estética de la pasión, filosofía de la excepción[62]».

La lógica conversacional de los poemas se superpone a una lógica de la prosa, que se manifiesta sobre todo como sintaxis y como ruptura rítmica, y que traduce una forma de situarse ante el mundo: el conflicto entre pensamiento y emoción, entre las cosas que existen y las ensoñaciones, entre el que soy y el que deseo ser. El predominio de lo tonal y su orientación en Verlaine trasladan al texto fuera de sí; si, como también dice O. Paz, «el poema es lenguaje en tensión, en extremo de ser[63]», aquí esa dialéctica se establece entre el poema y su exterior, entre lo que aún permanece verso y lo que ya se está haciendo prosa y charla.

G. Pellissier trazaba este esquema histórico comúnmente aceptado: «Delante de un paisaje el Parnasiano dará en los términos más justos y netos que le sea posible lo percibido por su ojo; el Simbolista, al descubrir bajo las apariencias sensibles lo que contienen en estado latente, traducirá la *correspondencia* de este paisaje con su alma, pues, a decir verdad, el alma de las cosas es el alma del poeta[64]». Y esta disyuntiva sirve para establecer el otro nudo básico de tensión en que se constituye la poesía de Verlaine.

En estos libros hay algunos típicos ensayos de *correspondencias*, aunque los más manifiestos no se refieren a paisajes, sino que suelen perseguir equivalentes de términos abstractos, al modo del «Soneto a las vocales» de Rimbaud. Así, en *La buena canción* se realiza un ejercicio de ese tipo con el nombre de Mathilde, aunque de manera un tanto rutinaria, o en *Sensatez* se busca una traducción sensorial para las *Voces* de las tentaciones, produciendo algunas imágenes autónomas que se desarrollan en fugaces relatos: «Voz del Odio, campana en el mar, falsa, ensordecida, / de nieve lenta. Hace tanto frío. Pesada, empalagosa, / la vida tiene miedo y corre locamente por el muelle…»[65].

Pero si se analizan los frecuentes textos de Verlaine que se refieren al paisaje y al sentimiento, en seguida se distinguen líneas de fuga que insinúan su distancia con la

propuesta simbolista. Incluso es así si se eligen poemas que pueden tener contactos con ella. Sería el caso de «Green», en la última parte de *Romanzas sin palabras*, o de *Sensatez*, 3-IX.

El primero —«Ve aquí frutos, flores, ramas y hojas / y también mi corazón que no late sino por ti»— trenza imágenes físicas sueltas en las que se apoya el ruego amoroso para no ser abstracto; en un ambiente de ensoñación, esas imágenes son apenas descriptivas, pues se desprenden de sus vínculos con un paisaje concreto para acercarse a un simbolismo tradicional —«Yo llego cubierto aún de rocío/que el viento de la mañana ha helado en mi frente»— e incluso a la metáfora tópica sin motivación en el contexto: «déjame reclinar la cabeza (…), / déjala calmarse en la buena tempestad». El cuadro amoroso, pues, se apoya en algunos datos de la naturaleza, pero no llega a componer un paisaje; de lo exterior quedan algunos signos —«tu joven seno»—, pero el predominio de lo sentimental ha reducido lo demás a lo accesorio.

El segundo —«El sonido del cuerno se aflige por los bosques…»— podría verse como un conjunto tipo de paisaje / sensación, donde hasta se hacen explícitas algunas *correspondencias* —«el sol que declina / en una agonía que se creyera mimosa». Pero en este cuadro, lo subjetivo sólo aparece como nota al margen, un juicio comparativo, un matiz: se siente como si perteneciera a lo impersonal, ojos u oídos de nadie. Y como si en esa «llanura» no hubiera sitio para un espectador, tanta es su autonomía, desplegada en imágenes de intenso poder visual: «la nieve cae en largos trazos de venda». A la inversa que en «Green», aquí es la fuerza del paisaje la que impide que acabe de constituirse un sujeto, como si la percepción lo fuera en sí.

En ninguno de los dos casos se produce la síntesis entre el cuadro y el sentimiento, uno reduce al otro a un lugar complementario. La fórmula simbolista, así, no acaba de darse en Verlaine; pero, con todo, el análisis de la relación entre ambos elementos es clave para su estética.

Verlaine resuelve este problema dentro de la fluidez y los vaivenes que distinguen su escritura; pero, esquemáticamente, podrían simplificarse los modos con que lo hace en dos vías: una se forma en los primeros textos de *La buena canción*, la otra cristaliza en las «Arietas olvidadas».

La buena canción se abre con una descripción de paisaje en las primeras horas de la mañana. Es una descripción *realista*, toda ella se expone de modo directo: las imágenes están dadas como de la realidad, no del discurso. Se hace inventario de datos, y también la mirada es sensible al tiempo (*lentamente, húmedo todavía, conserva su frescor de la noche…*), al color en sus matices (*dora, imprecisas hierbas amarillas…*), al movimiento que surca el cuadro (el pájaro…) y que hace pensar en él como ser vivo. También aparece un personaje (*alguien sale, sigue…*), pero no se le presenta como sujeto de la mirada que percibe la escena, que sigue manteniéndose impersonal; el personaje es una mención como la del pájaro, acaso sirva como disculpa para observar el movimiento, nada más. El paisaje está dado como independiente de cualquier sujeto y también de cualquier voluntad retórica.

Acabada esta descripción con un corte expreso, el desarrollo del poema cambia completamente; su materia son los sentimientos amorosos del personaje y aparecen con

ellos los epítetos y las referencias petrarquistas, las antítesis. Al principio de esta parte se dice: «el soñador ama este paisaje / cuya clara suavidad de pronto acaricia / su sueño feliz…». El sujeto pasea, se siente acompañado por esos árboles y río, no les atribuye sentido: el sentido está en él, encerrado, sin comunicación con lo externo («sale sin otro fin que salir»).

Se encuentran, pues, dos espacios paralelos: el mundo exterior y el mundo interior. Cada uno recibe tratamiento independiente y posee su propio lenguaje; hay una coincidencia sentimental entre ellos, pero no se hace expresa sino a través de su mera yuxtaposición física. No hay nada que *descubrir* —como pedía Pellissier— en la naturaleza, donde todo es nítido y evidente, ni es preciso buscar en ella un espíritu que ya el personaje contiene en ebullición; pero, por contra, tampoco se trata sólo de un ejercicio descriptivo: el sujeto está allí, vive allí, y la materia de las cosas le resuena, él la pisa.

El resto de *La buena canción*, en general, prolonga este sistema: los elementos del paisaje acompañan a la historia del amor con su luz y alegría, pero son *otra* historia, no hay propiamente transferencias de sentido. La descripción realista y el plano sentimental (casi siempre abstracto e idealizado) continúan cada uno su camino y, siendo ajenos, se necesitan.

Esto constituye la primera vía verlainiana para la relación paisaje/sentimiento. La segunda es difícil de abordar si no se tienen en cuenta algunos aspectos del previo análisis del *yo* como personaje que, aunque de pasada, habrán de recordarse ahora.

Las «Arietas olvidadas» sustituyen la luz limpia de *La buena canción* por una bruma viscosa, en la que dejan de existir como tales paisaje y sentimiento: cada dato parece pertenecer simultáneamente a ambos términos y sirve para que se confundan e integren; los poemas se constituyen como *atmósferas*. Retomando referencias anteriores, se querría decir que esa atmósfera es la expresión íntima del sujeto, que las cosas funcionan como su alma, en identidad con ella; en buena parte es así, el mundo y sus sensaciones confluyen en esa masa imprecisa, se corresponden. Pues con ello se olvidarían algunos factores señalados al reflexionar sobre el carácter del *yo*, especialmente su alienación. El *yo* está desbordado por la vida, siente que ella le ha dejado fuera y le es extraña; sus sensaciones se diluyen en el mundo, pero ya no le pertenecen, él está en el vacío, como en un hueco ajeno a toda esa densidad ambiente. La lógica simbolista de estos poemas se ve rota en el punto clave: el *yo* no forma parte de nada, es un exiliado.

La «Arieta» VIII —«En el interminable / tedio de la llanura»— da otro paso. Ese velo viscoso se despeja y el paisaje vuelve a estar limpio en sus perfiles; sin embargo, y paradójicamente, lo que ve en él es ambiguo, las cosas tienen una condición imprecisa —«La nieve incierta / luce como arena», «como nubarrones / flotan grises las encinas»— o apagada —«El cielo es de cobre / sin fulgor alguno»—; los elementos se repiten en la estructura del poema sin que con ello ganen claridad o vida. No sólo, como se ha dicho, el *yo* es ajeno a todo, sino que lo es forzosamente, sin depender de las circunstancias: nunca sería posible ningún tipo de comunicación con el mundo, porque la realidad de éste es inconexa, como una suma de partículas aisladas y sin nombre.

En el fondo, desde el punto de vista descriptivo, este poema es similar al primero de *La buena canción*, en cuanto a la autonomía del paisaje, su luz, y la falta de transferencias; los separa el carácter de las cosas percibidas, el grado de firmeza que poseen. Pero en el lenguaje, después del camino andado, la proximidad es grande, los extremos de las dos vías acaban tocándose.

Estos libros de Verlaine contienen así vivas imágenes de la naturaleza, que se siente como centro a donde tiende la escritura; pero contienen también la imagen de la separación entre el *yo* y el mundo y la del desvanecimiento de éste. Los más singulares rasgos de la poesía verlainiana tienen raíces en un fondo: mientras sus conceptos suelen moverse entre idealizaciones sucesivas, su lengua desvela un profundo análisis de la materia de la vida, su vacío, su falsedad radical.

Se ha hablado de la descripción, de las relaciones que se establecen en su seno entre lo objetivo y lo subjetivo; incluso se han glosado algunas descripciones. Pero se ha hecho de un modo esquemático que no permite ver en qué consiste la peculiar técnica descriptiva de Verlaine. Volviendo a aquel texto inicial de *La buena canción*, podrá apreciarse cómo la manera verlainiana se basa en el relieve del detalle: el trigo húmedo, las imprecisas hierbas amarillas, un pájaro que se refleja… Los detalles son más que ellos solos, son la vida que se extiende a su través; el reflejo dura aún en el agua cuando el pájaro ya se ha ido. No se pretende nunca la descripción de un conjunto, sino la selección de un detalle vivísimo; ahí se asienta el poema, y desde ahí ya puede despegar hacia el ensueño o la idea.

Véase, por ejemplo, el día en que Verlaine conoce a Mathilde[66]: se hablaba de ella como una *aparición*, pero en el poema se comprueba cómo el personaje, fascinado, trata de fijarla con sus ojos: ahora el vestido gris y verde, luego la sucesión de verbos de movimiento —«se fue, vino, volvió de nuevo, se sentó, habló»— que parece vacía, pero que recoge tanto la intensidad de la mirada como el magnetismo que se desprende de ella.

Para M. Raymond, la poesía de Verlaine «evoca con una intensidad sin igual la música de la alegría o del sufrimiento cotidianos, el sentimiento de la vida, de la vida desnuda, fisiológica, donde el pensamiento ya no es más que el sueño de la sangre que abreva la carne[67]». Y es posible que esto sea así por este *relieve del detalle*, un efecto de realidad de vida que está presente en cada imagen verdadera, sea o no dada como real: el cuadro que rodea a quienes en «Beams» caminan sobre el mar, dibuja «pájaros blancos» que «volaban alrededor blandamente», y entre los pies «a veces grandes algas se deshilaban en largos ramajes»; y ese modo táctil de volar, ese roce húmedo de las algas, arraigan el momento de locura en la vida, le conceden la más sólida carta de existencia. Es el logro de ese difícil propósito que cifraba así el romántico Moritz: «Todo esto junto lo hundía siempre en esa admirable sensación que se experimenta, cada vez que la idea nos viene intensamente, de encontrarnos *en este momento mismo y en este preciso lugar*, y no en otra parte; que éste es, en efecto, nuestro mundo real, el mundo en que tantas veces pensamos como un puro objeto "ideal[68]"».

Cuando el *motivo* descrito es una fotografía[69] y, en consecuencia, es posible contemplarla con calma y atención, y se elude pese a ello describir el conjunto,

prefiriendo seleccionar escasos detalles, entonces queda claro que se trata de una peculiar estructura de la mirada que tiende a convertir el detalle en protagonista absoluto. Otra prueba de ello es el modo en que se relatan las anécdotas: generalmente eludidas, cuando se les concede lugar es siempre fragmentario y atravesado por enormes elipsis; podría decirse que el relieve que adquiere el objeto aislado en la descripción se corresponde con el que toma en la narración el gesto.

Todos los poemas no discursivos de Verlaine —e incluso los discursivos a veces, en el seno de las imágenes que los ilustran— coinciden en esta tendencia a la autonomía del objeto o el gesto, es decir, de la materia física del mundo y sus íntimas transformaciones. Para los mejores poemas de Verlaine habría que alterar aquella frase de O. Paz y sugerir que «poesía son las cosas en tensión, en extremo de ser».

Y aquí no sólo se invierten esas palabras, sino que cobra sentido una propuesta tan ambiciosa como la de Celan, cuando quería invertir por entero toda la escala de valores de la poesía: «¿Y qué serían entonces las imágenes? Lo percibido y perceptible una vez, una vez siempre cada poco y sólo aquí y ahora. Y el poema sería entonces el lugar donde todos los tropos y metáforas quedan reducidos al absurdo[70]». Es el mismo lugar de la anterior cita de Moritz, fiero volcado sobre el lenguaje.

Podrían leerse a este propósito varios poemas, por ejemplo *Sensatez*, 3-VI. En su contenida y precisa descripción del paisaje, aparte las reiteraciones, todo está dicho en un habla estrictamente directa: la realidad es la imagen. En torno a ella, vibra sin causa aparente una aguda emoción; el sentido es el tono y los márgenes no nombrados que de ahí se desprenden. Y el engranaje del trabajo tonal y la mirada desvela así su coherencia.

Mucho de lo comentado sobre las descripciones de Verlaine lo asociaría al impresionismo, que estaba consolidándose en los años de escritura de este volumen. Conviene incluso recordar que los pintores simbolistas, algo más tardíos, al menos en Francia, rechazaron el impresionismo calificándolo de «naturalismo positivista» y le opusieron una fuerte carga idealizadora que tomaba la dirección del mito o de la metafísica; se trata de una disyuntiva que se vincula al núcleo del problema verlainiano tal como se ha venido definiendo.

Pero el paralelismo con la pintura sería más útil incluso respecto a otra corriente que también tuvo su lado literario y en la que, por razones históricas, se hace más difícil pensar: los elementos *expresionistas* que aporta Verlaine.

En uno de los poemas que refieren un viaje en tren[71], la velocidad produce un cuadro frenético, desarticulado, cruel, de ruido y dolor; el montaje es acumulativo, pero en la caracterización de cada elemento interviene el énfasis semántico que produce la metáfora: todo al pasar se precipita en un torbellino, sugerencia del infierno, rodar de cadenas, aullidos de gigantes y lechuzas… Un maquillaje moral se aplica a los objetos físicos, irrealiza su lectura sin despegarla del suelo y los arroja a la angustia. El correlato del sentimiento no se ha obtenido por medio de las correspondencias, sino de la deformación de una mirada auténtica pero sesgada.

Junto a este proceso —énfasis semántico, incidencia de la metáfora— Verlaine utiliza otros que le llevan al mismo punto: estructurales (rompe un inventario de

detalles para agrandar desproporcionadamente uno), rítmicos (aceleraciones extremas), sintácticos (desconexiones). Quizá el poema más significativo de todo ello sea *Sensatez*, 3-II, al margen del intento que se da en él de reconducirlo hacia el mensaje religioso; el texto trataría de referir un estado de caos mental, de modo fragmentario e interrupto: cambios súbitos de nivel, diálogos que al cortarse se escuchan como voces soñadas, paisajes de pesadilla y espejismo. El arte, la experiencia, la fantasía, el deseo, yuxtaponen sus imágenes sin precisar el límite, mientras la desarticulación sintáctica les priva de contexto y potencia su naturaleza irracional.

Abierto al irracionalismo y lo visionario, o con el toque «fauve» de esas ruedas de autobús que son «ojos verdes y rojos», revela en todas sus dispersiones un talante de introductor de lo contemporáneo y, en su versatilidad, se descubren muchas primeras piedras de estéticas distintas. Algunas, aún casi sin proseguir.

En su inmenso estudio de la metáfora ha dicho P. Ricoeur: «La función poética y la función retórica (…) aparecen contrarias entre sí: la segunda intenta persuadir a los hombres adornando el discurso para que agrade, hace valer el discurso por sí mismo; la primera trata de redescribir la realidad por el camino indirecto de la ficción[72]». Si el modo en que define lo *poético* está en el campo de lo comentado hasta aquí, sus palabras sobre lo *retórico* pueden introducir una lectura de la poesía de Verlaine en lenguaje tradicional: dominante en *Sensatez*, es también intermitente en los otros libros, vacilando siempre, siempre sin cristalizarse en un solo cuerpo. Por eso, han aparecido ya algunos de los elementos que la componen: los *tópicos*, el proceso de idealización basado en el código petrarquista, las antítesis, etc…; ahora se trata de ver si su predominio en determinadas zonas de la obra de Verlaine supone un giro importante, si —en las palabras de Ricoeur— representa una función distinta.

Para ello, habrá que centrarse casi por completo en *Sensatez*; no sólo porque sea más denso el uso del lenguaje tradicional, sino por la reflexión que Verlaine insinúa en ese libro acerca de su cambio de lenguaje.

Cuando, en un balance de todos los errores cometidos en el pasado, se lee: «Ya no eres bueno para nada sano, tu palabra / está muerta por el argot y la malicia, / y por haber seguido los embustes del momento», es inevitable entender que la nueva opción moral del converso debe asociarse también a una opción lingüística; como si los versos de *Romanzas sin palabras* fueran esa «palabra muerta» por el pecado, y el giro hacia la tradición en la conducta debiera secundarse en la poesía. Esto, este giro poético, Verlaine lo lleva a cabo; pero es importante comprobar que además trata de atribuirle una base ideológica.

Hay en *Sensatez* otros momentos que, aun imprecisos, podrían leerse en la misma clave. Así, en 1-XIX, el repaso a las «Voces» de la tentación, termina con este resumen/deseo: «Ah, Voces, morid, moribundas como estáis, / sentencias, palabras vacías, metáforas mal formadas, / toda la retórica en fuga del pecado»; es decir, que al desechar las tentaciones se las define como una retórica que también se desechara, una concepción de la imagen torpe y errónea; para el converso no puede servir el lenguaje del pecador, su modo de dar *forma* a lo que percibe. Hay incluso un poema (1-XXII) donde las conclusiones de conducta que alcanza Verlaine —«¡Claro día y pleno sol!»,

(…) «la luz cruda / recortando con trazo negro / todo lo que aparece / te muestra el Deber»— se formulan de modo antagónico a su poética más personal, la de un hombre del Norte, amante de la luz diluida: «nada más grato que la canción gris / en que lo Ambiguo se suma a lo Preciso», «no el color, ¡nada más que el matiz!»[73].

De este modo, Verlaine intuye un fundamento moral en el lenguaje, que le obligaría a variar sus opciones formales en la misma medida en que varían sus creencias. Claro es que el vaivén de éstas repercutirá entonces en el vaivén similar de las palabras: lo mismo que el efecto de la lectura reúne lo religioso con la desesperanza existencial, los poemas aparecen escindidos, intersección de lenguajes diferentes.

Véase un texto típico, como 1-VI. Los protagonistas son una serie de abstractos personificados —Penas, Alegrías, Risa…— en una línea que tiende a lo alegórico, y la abstracción domina ampliamente el poema; lo abre y cierra una estricta simetría; la paradoja, la antítesis y la metáfora se dan de manera reiterada: todo es conducido a la certeza del mensaje final, redondo, didáctico. Pero algunas ráfagas refrescan con aire de otra parte este espacio: el pasado está tan atrás «como quien cojea a lo lejos», o presenta una figura un tanto ridícula, «como una fila de ocas / sobre el camino polvoriento en que todos los pies han brillado»: son comparaciones sensibles, capaces de visualizarse eficazmente, que sorprenden por su origen cotidiano tan fuera del rígido código simbólico del corazón que sangra o arde, que contienen un punto de ironía, un roce tonal que se acerca a la vida.

La metáfora de Verlaine, aunque contradictoria en parte con lo más *fuerte* de su poética, conserva a menudo ese *aire* de otro origen. Se preocupa por proponer datos sensoriales, por hacer presente una materia real —«los vicios de todo el mundo han emigrado / por tu sangre, cuyo hierro indignamente palidece»— y, aun en los contextos más abstractos, insisten en recoger el relieve del detalle: «tendedme vuestra mano, que yo pueda mover / esta carne acurrucada».

No obstante, ni estas ráfagas ni aquella escisión evitan en *Sensatez* el predominio de una tendencia discursiva, que igualmente en Verlaine casi siempre se asocia al aumento de la densidad retórica y al abandono del lenguaje directo, como ya podía comprobarse antes en las estructuras bimembres de *La buena canción* o en «Birds in the night». Lo reflexivo en Verlaine es inerte, como también lo ideológico; la vida está en otro sitio.

Como es obvio, esa condición inerte no deriva del tipo de texto en sí, sino de su carácter rutinario y alejado de la huella aguda de una percepción. Es como si Verlaine recitara lo aprendido a fuerza de *oficio*, pero incapaz de personalizarlo, de sentirlo como existencia particular. Por eso, estos poemas se sitúan en un ámbito genérico: «Todos los amores de la tierra…»

Sensatez, 1-XV, es muy revelador del mecanismo. Su primer verso es una sentencia doctrinal: «No se ofende sino a Dios, que sólo él perdona», y todo el poema desarrolla un farragoso razonamiento para justificarla; el razonamiento va desplegándose en frases como «pero se entristece al hermano», «turba la paz de los simples», «el Amor da a la criatura», «un gran deseo viene a investir al penitente»… : todos estos personajes se distinguen por estar siempre más allá de lo individual y

concreto. Sin embargo, el poema, tras una pausa, acaba así: «¡Oh hermana mía, que me has castigado, perdóname!»; con ello resulta que el desarrollo genérico es una forma perifrástica para eludir la existencia de una historia, la que implica al *yo*. Se diría que la abstracción no corresponde propiamente a un análisis de conceptos, sino que es huida de un mundo prohibido, de una lengua prohibida.

Dentro de esta línea, se incluye la frecuente personificación de los abstractos, al modo de la Edad Media —el caballero Infortunio, el diálogo con la Oración— y el uso de un simbolismo tan convencional que se vacía de contenido —«el Sensato puede, en adelante, / asistir a las escenas del mundo, / y seguir la canción del viento, / y contemplar el profundo mar». Sobre todo, el texto discursivo funciona como un ámbito en que la imagen se ahoga. En efecto, la génesis del poema es un pie forzado: una idea previa que se debe exponer versificándola, y la imagen es el artificio adecuado para ilustrarla, como quien colorea un dibujo de otro: «Deja ir a la ignorancia indecisa / de tu corazón a los brazos tendidos de mi Iglesia / como la avispa vuela al lirio abierto». La imagen carece de otro valor que el auxiliar y esa perspectiva degrada sus componentes, dejándolos desvaídos; su paisaje no existe, es un paisaje *pensado*, para su uso como mero instrumento doctrinal. Así, parece lógica la incorporación del simbolismo cristiano de origen litúrgico y sus estructuras habituales: lo eucarístico, el cordero, el ángel y la plegaria, el himno, el paralelismo de los salmos. Esta iconografía, creada históricamente para esta clase de *ilustración* divulgadora, se siente como natural, como nudo básico de la misma cadena, y Verlaine aprende de ella; ya hemos hablado de la tramoya de las apariciones marianas, se puede añadir ahora —entre otros— la estampa del Calvario que abre el diálogo mantenido en sonetos con Dios —*Sensatez*, 2-IV—: su enfoque recuerda inmediatamente la didáctica de los predicadores y los tratados que sirven como guía para la meditación, un tramado código que recoge la retórica de la conversión y la penitencia[74].

Un texto discursivo, por tanto, cuyo fin no es reflexionar, sino divulgar y transmitir una doctrina. De ello se deduce el carácter unívoco que adquiere, un rasgo que, en principio, es antagónico con el ser de la poesía. Los recursos para lograrlo son, sobre todo, tonales, pero también engarzan en la estructura: el énfasis, la polémica y la rotundidad argumentativa, la formulación de sentencias —principios de fe, consejos de conducta—, el cierre del poema con un final redondo que se subraya especialmente. Tal vez esta ansia de acotar el campo a los poemas es la que hace más aguda la falla latente del libro, pues —a pesar de ello— las líneas de fuga, la apertura a la ambigüedad, la entrada desnuda de las cosas verdaderas, no cesa.

El último texto testimonia, como pocos, ese conflicto. La descripción jubilosa de la cosecha, el elogio del trabajo y los frutos agrícolas y la alegría del vino no admiten ser encohetados por el simbolismo eucarístico. Mientras éste resulta pobre y falso, aquéllos se mueven ahí, en el mundo, al otro lado de la ventana. Todo Verlaine está en esta escisión, su flaqueza y su poder, y la extraña autonomía de su lengua: atravesada de vacilaciones y caídas, también de pulsiones profundas hacia la apropiación de lo real, que la mantienen, aún hoy, completamente viva.

6. Para una poética

Verlaine no sólo ha sido olvidado por la historia literaria en sus clasificaciones, sino que también queda al margen del discurso crítico en torno a la modernidad poética. Sus tendencias contradictorias le aproximan tanto al desprestigiado y, según dicen, *caduco* Musset como al fundador Baudelaire. Los rasgos más peculiares que propone su lengua no pueden explicarse a través de las fórmulas de la analogía o el irracionalismo o la busca ascética del silencio. Verlaine, pues, queda al margen de ese discurso; y, sin embargo, vivió los momentos nucleares del proceso que le dio origen; y su obra prefigura algunas de las más sólidas líneas de la literatura posterior.

Pese a los vaivenes de su obra, algunos rasgos específicos de lo verlainiano —aquéllos en los que se centra la mayor parte de estas páginas—, a través de su contraste con su entorno histórico, pueden llegar a constituirse en una poética viva que, aunque está ahí, no se hace explícita.

Parece que, para ello, el punto de referencia inicial debería ser el espacio del Simbolismo, pues —explica J. M. Aguirre— «Verlaine fue, sin duda, una notable influencia en los poetas jóvenes del momento[75]», los que suelen denominarse «generación de 1885», aunque —como ocurre a menudo— el término generacional encubra una propuesta de *escuela*, en este caso la que se llamó «Simbolista». Mientras les atraía la obra teórica de Mallarmé, rechazaban sus versos, sintiéndose en cambio próximos a los de Verlaine. El propio Mallarmé reconoció que «el padre, el verdadero padre de todos los jóvenes, es Verlaine, el magnífico Verlaine[76]»; declaraba esto en la amplia encuesta realizada por Jules Huret en 1891, y allí mismo Verlaine proclamaba que el Simbolismo era una estupidez. Así de confusas parecen las relaciones entre Verlaine y esa escuela.

Por otro lado, los términos *Simbolismo* o *símbolo* son también complejos y multiplican el sentido de sus acepciones y usos. Dentro de la literatura, aparte de referirse a un movimiento cronológicamente fechable, apuntan hacia una figura retórica que se remonta a los primeros textos escritos: de su vecindad con un mundo mitológico hasta la amplísima gama de matices dentro del irracionalismo moderno[77], es casi incomprensible que la misma palabra refiera fenómenos tan distintos.

Más todavía, lo simbólico parece ser uno de los rasgos que definen al hombre y al lenguaje: «el *símbolo* es *instituido* por el hombre —dice Benveniste—; (…) hay que ser capaz de interpretarlo en su función significante y no solamente de percibirlo como impresión sensorial, pues el símbolo no tiene relación natural con lo que simboliza. El hombre inventa y comprende símbolos; el animal no. (…) La existencia de tal sistema de símbolos nos descubre uno de los datos esenciales, acaso el más profundo, de la condición humana: no hay relación natural, inmediata y directa entre el hombre y el mundo, ni entre el hombre y el hombre. Hace falta un intermediario, este aparato simbólico, que ha hecho posibles el pensamiento y el lenguaje. Fuera de la esfera biológica, la capacidad simbólica es la capacidad más específica del ser humano[78]».

Así, ni la literatura ni la lingüística son propietarias del símbolo. Sin duda, los estudios más serios y sugerentes sobre él proceden de la filosofía. Psicólogos y

antropólogos lo han convertido en unidad básica de su trabajo. También el ocultismo. Existen *Diccionarios de símbolos* que agotan sus ediciones en las librerías.

Intentar que Verlaine entre en debate con el Simbolismo es, pues, pura parcialidad de enfoque. Nunca sería acotar un terreno; apenas, trazar un itinerario, proponer la ficción de un relato.

Si la esencia de todo lenguaje es simbólica, la historia literaria ha delimitado una cadena de corrientes y autores que han puesto más específicamente en el centro de su obra el principio de la analogía. «La creencia en la correspondencia —dice O. Paz— entre todos los seres y los mundos es anterior al cristianismo, atraviesa la Edad Media y, a través de los neoplatónicos, los iluministas y los ocultistas, llega hasta el siglo XIX. Desde entonces no ha cesado de alimentar secreta o abiertamente a los poetas de Occidente, de Goethe al Balzac visionario, de Baudelaire y Mallarmé a Yeats y a los surrealistas[79]». No se trata, por tanto, de un problema retórico, sino de una concepción simultánea de mundo y lenguaje. Su emergencia más poderosa se produjo en el Romanticismo alemán.

En él sigue vigente la antigua idea de la naturaleza como libro; «la naturaleza es una revelación de Dios al hombre, revelación cuyas letras son seres vivos y fuerzas móviles[80]». La analogía será, pues, un ejercicio de lectura a través del cual se haría posible descubrir esa lengua del mundo y borrar la separación respecto a él, a la que ha sido condenado el hombre. La poesía revela, en sus ritmos y sus imágenes, fragmentos de la lengua originaria perdida y de ese modo se convierte —quizá también por analogía— en espacio de salvación. Para la búsqueda de sus claves no hay límites: sería absurdo que los hubiera, si el propósito es recuperar esa *unidad* primitiva del hombre y el mundo, en la que tal vez se cifre lo divino; de ese modo, en palabras de Antoni Mari, «quedan abolidas las fronteras entre el exterior y el interior, la superficie y la profundidad, lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, la vigilia y el sueño, la razón y la pasión, la ciencia y la magia, el azar y la necesidad[81]».

De nuevo es O. Paz quien señala el siguiente paso en esta cadena: «La poesía francesa de la segunda mitad del siglo es indisociable del romanticismo alemán e inglés: es su prolongación, pero también es su metáfora. Es una traducción en la que el romanticismo se vuelve sobre sí mismo, se contempla y se traspasa, se interroga y se trasciende. Es el *otro* romanticismo europeo[82]». Resulta dudoso que los modernos franceses introduzcan un nuevo grado de auto-análisis, si se tiene en cuenta la lucidez de obras como las de Novalis o Coleridge, aunque quizá pueda entenderse que ahora el análisis se vuelca más en el propio lenguaje y va empujando a éste hacia las cercanías de su consunción, hasta el abismo del habla privada. En todo caso, el vínculo queda claramente expuesto y conduce a Baudelaire y su soneto sobre *las correspondencias*.

Pero no es un hallazgo personal, sino una vez más un espíritu de época el que desemboca ahí; por eso es preferible para resumirlo, mejor que la común cita baudelairiana, ésta de génesis autónoma, procedente de Nerval: «Todo vive, todo actúa, todo se corresponde; los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los demás atraviesan sin obstáculo la cadena infinita de las cosas creadas; es una malla

transparente que cubre el mundo y cuyos hilos desatados se comunican cada vez más con los planetas y las estrellas[83]». Y esto ya es el umbral del *Simbolismo* de 1885.

A riesgo de seguir simplificando, parecería que los simbolistas tratan de traducir esta corriente de pensamiento en la articulación de unos principios formales. El criterio analógico, cristalizado en las *correspondencias* es la base comúnmente aceptada y el análisis se dirige ahora a establecer sus fórmulas de aplicación al lenguaje literario. De hecho, las aportaciones de los simbolistas se resumirían en el principio de la sugerencia, como puede comprobarse en estas dos definiciones debidas a líderes del grupo; según Régnier, «un símbolo es una comparación y una identidad de lo abstracto con lo concreto, comparación en que uno de los términos queda sobreentendido. Hay en ella una relación que no está sino sugerida y cuyos términos es preciso establecer[84]»; para C. Morice, «es la mezcla de los objetos que han despertado nuestros sentimientos, y de nuestra alma, en una ficción. El medio es la sugerencia[85]». Mientras en este segundo caso el acento se pone en la fusión de lo interno y lo externo, ambos presentes en el poema, en el primero se insistía más en la concepción retórica del mecanismo y se proponía a la sugerencia la meta del desciframiento. Mientras las dos definiciones recogen la decisiva propuesta en favor del lenguaje indirecto, las dos también abren el camino a un proceso de codificación; a esto se volverá en seguida.

La postura de otro miembro de la escuela, Mockel —«el símbolo supone la *búsqueda intuitiva* de los diversos elementos ideales esparcidos en las Formas[86]»—, por su lado, coincide con la insistencia de J. M. Aguirre, durante todo su trabajo crítico, en situar al *Simbolismo* como una metafísica idealista: «Su principio central (…) consiste en la persistente preocupación por reintegrar la idea en el poema», «es, de hecho, una llamada a cantar los universales del sentimiento[87]». Esto situaría al Simbolismo como desviación en la cadena trazada hasta aquí; su tendencia al espiritualismo abstracto rompe el equilibrio de los términos, el anhelo de la unidad: Novalis, ingeniero de minas, autor de una enciclopedia fragmentaria, no es exactamente un idealista, ni siquiera lo fue Hölderlin, aunque rubricara con Hegel y Schelling aquel «Proyecto de programa del idealismo alemán»; el cuerpo y el alma, la realidad y el sueño, no son para ellos distintos.

Tendencia a la codificación, ruptura del equilibrio por un mayor peso idealista. Antes de seguir desarrollando estas objeciones en torno al Simbolismo, es preciso volver brevemente a Verlaine, a los elementos de su distancia hacia esta escuela.

El propio Aguirre indica que a Verlaine le distingue del Simbolismo «la casi eliminación de la *idea* en el poema[88]», pues ciertamente esa presencia sólo se da en él cuando retorna a las formas tradicionales y al servicio del dogma cristiano o del didactismo moral, nunca en el terreno de que se habla aquí.

Pero tal vez la distinción más significativa se dé en el aspecto clave de la *sugerencia*. Y nada tan útil como la famosa definición que propuso Mallarmé de la perspectiva del Simbolismo: «Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del gozo del poema, que está formado de la dicha de adivinar poco a poco; sugerir, eso es el sueño. El uso perfecto de ese misterio es lo que constituye el símbolo: evocar poco a poco un objeto para mostrar un estado de alma, o, inversamente, elegir un objeto y

separar de él un estado de alma por una serie de desciframientos[89]». Se ha señalado la *frivolidad* de estas frases —por qué esconder un nombre que se conoce, cómo es posible *usar* el misterio— que T. de Visan corregía afirmando que «allí donde la expresión directa es imposible debe intervenir la sugestión[90]»; y se podría igualmente insistir en la desviación retoricista que late en ese texto. Pero no es ahí donde reside la principal diferencia con lo verlainiano.

El fondo de las ideas de Mallarmé lo explica M. Raymond como zona nuclear de su poética: «toda la poética mallarmeana invita lógicamente a una continua preterición del hecho, del objeto, en pro de la alusión, espuma, estrellas, humo, todas ellas imágenes que simbolizan el cuerpo astral que debe ser el poema *puro*[91]».

Verlaine, se ha dicho, tiene muchas maneras, pero las más interesantes y vivas son prácticamente contrarias a esta postura. Nombra los objetos, nunca deja en lugar auxiliar al «hecho»; lo más tenso de sus poemas no es la alusión indirecta, sino el detalle material. Frente a la sugerencia, en él se da la vibración del nombre preciso de las cosas; frente a la dinámica elusiva, el peso de las palabras que denotan directamente. Como proponen los simbolistas, la emoción en buena parte procede de las zonas de silencio; pero el marco de ese silencio, su origen, es muy otro: en vez de remitirse a una incertidumbre espiritual, se deja sentir como aura de la materia.

Aquí convendría retomar el hilo en torno a algunas limitaciones del Simbolismo. El propio Aguirre comentaba aquella frase de T. de Visan —«allí donde la expresión directa es imposible debe intervenir la sugestión»—, sacando la consecuencia de que «asignar un *significado* a un símbolo tiene que ser casi imposible[92]», cosa evidente. Pero, en seguida, matiza los efectos de su afirmación: «el símbolo literario (…) tiende a aparecer repetidamente en la obra de un mismo poeta, y poco a poco adquiere *significados* más o menos fijos en el contexto de la obra en cuestión; con ello, la respuesta del lector de la misma ante los símbolos contenidos en ella se hace menos y menos libre[93]». Es decir, esa dinámica de repetición restringe la ambigüedad, los márgenes expresivos del texto, al menos desde el punto de vista del lector que compara los poemas sucesivos. La repetición tendería a estabilizar los valores del símbolo, como aprecia Wheelwright, quien ve cómo «para muchas personas la palabra *símbolo* implica significados de un tipo más permanente que las puras islas de sugerencia[94]». Esta comprobación le lleva a definir así el símbolo: «es, en general, un elemento relativamente estable y repetible de la experiencia perceptiva que hace las veces de un significado o serie de significados más amplios que no pueden darse, al menos plenamente, en esa experiencia[95]». Esto es, que, si primero el símbolo surge como único modo de desvelar un misterio a que no alcanza ningún nombre existente, después al poeta le surge la posibilidad de ir inventariando los símbolos descubiertos para seguir recurriendo a ellos; así constituiría una especie de segundo *diccionario*, al que acudir como al que contiene los nombres; por tanto, el símbolo dejaría de apuntar al desvelamiento de una realidad no nombrada para convertirse en un mecanismo de elusión, un gesto codificado.

Este proceso, que puede transformar una verdad en su máscara, no sólo se deduce de las reflexiones críticas, sino que responde a la práctica de los simbolistas y a

la obligada fosilización a que ésta conduce. Y es posible intuir que en tal metamorfosis tiene un papel determinante la voluntad de *introducir la idea en el poema*. En efecto, una de las más claras vías que llevan a codificar el símbolo en un significado estable es su asociación con el concepto. Este es el lugar que, por ejemplo, Le Guern le concede cuando trata de definir estructuralmente algunos tropos: «la imagen simbólica debe ser captada intelectualmente para que el mensaje pueda ser interpretado (…). Por oposición a la imagen simbólica, que es necesariamente intelectual izada, a la imagen metafórica le será suficiente con impresionar a la imaginación o a la sensibilidad[96]». Se trata de una forma parecida de repartir los campos a la que propone Bergson cuando entiende que el «conocimiento simbólico (…) por medio de conceptos preexistentes va de lo fijo a lo móvil», mientras «el conocimiento intuitivo (…) se sitúa en lo móvil y adopta la vida misma de las cosas[97]». No está hablando de la poesía, sino en general; pero resulta notable la coincidencia en esta idea: el símbolo tiene un contenido conceptual y eso le conduce a codificarse forzosamente.

Como se ha dicho, la práctica de los simbolistas quedaría de ese mismo lado, lo que se hace aún más doloroso para ellos que habían visto en la intuición el modo básico de conocimiento. Es, de nuevo, el propio Bergson, a quien sin embargo se ha llamado «el filósofo del Simbolismo», el que insiste en el carácter irreconciliable del símbolo y la intuición. Refiriéndose al método filosófico señala los límites del uso de «completar la percepción con la concepción»: «la concepción debe llenar los intervalos entre los datos de los sentidos o de la conciencia, y, por ello, unificar y sistematizar nuestro conocimiento de las cosas. Pero (…) la facultad de concebir, a medida que avanza en este trabajo de integración, se ve obligada a eliminar de lo real un gran número de diferencias cualitativas, a extinguir en parte nuestras percepciones, a empobrecer nuestra visión concreta del universo[98]». Por eso, el método filosófico deberá ser intuitivo: «la metafísica (…) podrá, y con mayor frecuencia deberá, abstenerse de convertir la intuición en símbolo[99]», con lo que, evidentemente, ambos términos se dan como contrarios. Y, de nuevo, la quiebra de lo simbólico viene dada por su impotencia para acceder a lo real, pues añade en seguida que cualquier empresa de cifrar el conocimiento en términos matemáticos o formales «a medida que avance, encontrará objetos más intraducibles a símbolos[100]».

Estas opiniones de Bergson tienen el interés de ser suyas, y también el de contraponer tan directamente los dos términos —símbolo e intuición— que los simbolistas veían por fuerza unidos[101]. La misma estructura de la realidad se opone a los procesos codificadores y condena a éstos a alejarse de ella, a quedarse incomunicados. La analogía, las correspondencias —por el contrario— deben distinguirse por su fluidez, por ser continuamente móviles: «los estados más profundamente interiores, sensaciones, afectos, deseos, etc…, no corresponden a un objeto exterior invariable, como es el caso de una simple percepción visual[102]»; oscilarán, en efecto, al asociarse con las cosas: su ambigüedad y sus matices sólo obtendrán correlato del mundo en su devenir.

Junto a la cercanía al ámbito del concepto, la escritura de los simbolistas tiende a fosilizarse también por su coherente voluntad universalizadora. El mismo Le Guern

cifró en este terreno, a la inversa, las debilidades del método intuitivo, refiriéndose significativamente a Rimbaud: «la relación de una vocal con un color no es lógica ni lingüística. Se trata asimismo de un hecho puramente individual; también puede asignarse a cada vocal un color distinto del que le da Rimbaud. Esta relación no es, pues, un signo, al menos un signo utilizable en la comunicación[103]». Así, a la taxonomía retórica se le escapa lo que constituye el núcleo de lo poético contemporáneo: el tacto de lo individual, es decir, también, el punto de tensión entre el deseo de comunicarse y el ansia por traducir una lengua privada.

Merece la pena fijarse en esto, pues ya formaba parte del análisis de algunos románticos. No sólo por su tópica exaltación del individualismo —«Única es la razón, y la misma para todos; pero, al igual que cada hombre tiene una naturaleza y un amor que le son propios, cada uno lleva en sí su propia poesía[104]»—, que les impulsaba a afirmar el sentido íntimo de lo literario, sino por una reflexión más profunda dirigida a descubrir el funcionamiento verdadero de lo analógico. Para Novalis, «mientras más personal, local, temporal y particular es un poema, más se aproxima al centro de toda poesía[105]»; si la red de las correspondencias ligaba en sus relaciones al sujeto y al mundo, tendiendo a fundirlos, parece obvio que el punto de partida no puede situarse en la carga abstracta del símbolo codificado; antes bien, el poeta «ante la infinita multiplicidad de aspectos de lo sensible, procede por una selección y se orienta con todo su ser hacia un fenómeno particular, eligiéndolo precisamente por su particularidad. Esta renuncia al infinito es la condición misma del verdadero viaje hacia el infinito[106]».

En cambio, la codificación literaria tapa los ojos, impidiéndoles percibir lo real concreto. Puede considerarse un ejemplo muy conocido. En la destructiva crítica que Eliot hace de Poe, se ensaña especialmente con la descripción del cuervo, en el poema de ese título, atribuyéndole «una cierta irresponsabilidad respecto del significado de las palabras[107]». Sobre todo, cita este verso. «Surgió un majestuoso cuervo de los santos días de antaño[108]» y, entre otras cosas, dice: «en el cuervo no hay nada especialmente santo (si es que en realidad el ominoso pájaro no es precisamente todo lo contrario) y no puede tener ningún significado referir su origen a un periodo de santidad (…). Se describe al cuervo como *majestuoso*, pero en seguida se nos dice que es *desgarbado*, atributo difícil de conciliar, sin una buena dosis de explicaciones, con la majestuosidad[109]». La distancia que separa las dos imágenes del cuervo es la distancia que hay entre lo codificado y lo percibido realmente. Las «responsabilidades» que pide Eliot son las de la ortodoxia literaria, pues de lo contrario no puede entenderse que el cuervo le resulte sin duda *ominoso* y lo contrario de santo; aparte de las connotaciones fijadas en torno a su color negro y su desagradable graznido, y a algunos refranes, no se ve qué haya de malo en la conducta de los cuervos. *Ominoso* en la literatura, pero neutro, como otros pájaros, en la realidad. El cuervo tiene una larga vida (en torno a los setenta años), usos monógamos y un cerebro entre los mayores de las aves; anida en sitios fijos y relativamente apartados de las poblaciones: nada tendría de extraño, al verle levantar el vuelo de un rastrojo reseco, pensar en los antiguos eremitas («los santos días de antaño»). Su vuelo es pesado y lento en el arranque, a causa de su

envergadura, pero seguro y potente («majestuoso» en esa soledad); por otra parte, la disposición de sus plumas sugiere un cierto desaliño, como también la aparente desproporción entre las alas y el cuerpo («desgarbado»). Todo esto, dicho no desde ninguna explicación dada por Poe, sino desde la imagen de un cuervo real: lo que, según Eliot, era literariamente irresponsable, se muestra como un vivido y preciso ejemplo de descripción.

Viene a cuento aquí el célebre juicio de Leonardo: «El pintor hará una pintura de poca estima si la toma del autor de otra pintura, pero si aprende de las cosas naturales tendrá buen fruto, como vemos en los pintores romanos, quienes siempre imitaron el uno del otro y poco a poco llevaron este arte a su declive. Después de éstos llegó Giotto Florentino, que (…) comenzó a dibujar sobre las piedras los movimientos de las cabras de que era guardián, y así comenzó a hacer todos los animales que encontraba en el paisaje, de modo que después de mucho estudio avanzó no sólo más que los maestros de su época, sino que todos los de muchos siglos pasados. Después de esto el arte recayó, porque todos imitaban las figuras hechas y así de un siglo a otro siguió en declive, hasta que (…) Masaccio mostró con obra perfecta que los que tomaban de autor que no era la naturaleza, maestro de maestros, se esforzaban en vano[110]».

El sonido de los más vivos poemas de Verlaine conduce hasta el mismo punto. La poética implícita en ellos abre la posibilidad de una lectura distinta del *simbolismo*, en que éste no sería sino un procedimiento de restitución de la realidad, un nuevo tipo de *realismo*.

Gadamer, en un trabajo que arraiga en la tradición de la estética filosófica alemana, retoma las cosas donde las había dejado antes la cita de Novalis: «el punto débil de una estética idealista está en no ver que precisamente el encuentro con la participación y con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización[111]». Ahí se asienta *lo simbólico*, que para él es esencia de todo arte: «el artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunicación, sino que construye su propia comunicación al pronunciarse en lo más íntimo de sí mismo[112]». Por un lado, se concentra en el fenómeno concreto; por otro, crea una lengua suya, capaz de captar lo individual de ese fenómeno y, por tanto, de su propia mirada.

Es decir, el sentido del arte es, como proponían los clásicos, la *mimesis*, pero «mimesis no quiere decir imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que esté presente ahí en su plenitud sensible[113]». La obra no adquiere su entidad en la medida en que es fiel a un objeto exterior, sino cuando crea en su propio seno un objeto real, cuando en ella «está propiamente aquello a lo que remite[114]»: «tal era el sentido del símbolo: que en él tiene lugar una especie de paradójica remisión que, a la vez, materializa en sí misma, e incluso garantiza, el significado al que remite[115]». El arte vive cuando la materia se hace presente en él, cuando irrumpe en él la realidad.

Así, Wheelwright ha manejado continuamente el concepto de «sensación de presencia» y ha insistido en el carácter individual del lenguaje de la poesía, para llegar a conclusiones similares a las citadas: «los aspectos gemelos que son la tensión y la individualidad perspectiva[116] operan al nivel más simple en la consecución de la

primera y más sencilla de las virtudes poéticas: la experiencia de *realidad radical*, (…) su preciso carácter de algo realmente observado[117]».

El poema, pues, asido a lo particular concreto y con una lengua siempre tensa, no convertida en código, se constituye como espacio autónomo de realidad, idéntico al mundo en su modo de ser sentido. A propósito de Verlaine, se hablaba en este punto de *relieve del detalle*, y sobre ello es preciso volver.

Analizando algunos ejemplos tomados de Flaubert, propone Barthes este enfoque: «semióticamente, el "detalle concreto" está constituido por la colusión *directa* de un referente y un significante; el significado está expulsado del signo (…). Esto es lo que se podría llamar la *ilusión referencial*. La verdad de esta ilusión es ésta: eliminado de la enunciación realista a título de significado de denotación, lo "real" retorna a título de significado de connotación[118]», y añade que el motivo de esta técnica es «alterar la naturaleza tripartida del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre el objeto y su expresión». Aparte de los matices que se refieren a su contexto, las palabras de Barthes clarifican mucho el sentido de los *detalles*: triviales en apariencia, se proponen sin embargo una transgresión fundamental: la palabra va al encuentro de la cosa como puro cuerpo fónico, como si le fuera posible moverse sin que medie ningún concepto; la palabra arroja la cosa en el discurso para que, según se denota a sí misma, signifique *la realidad*.

Esta intuición explicaría el papel que asume la presencia en bruto del objeto físico, de modo intermitente, en unas y otras épocas literarias: ya en los antiguos y en el Renacimiento —la prosa de Fr. Luis de León, los lugares de San Juan de la Cruz—, pero también desde el Romanticismo («Hay algunos objetos materiales —dice Moritz— cuya vista nos da una oscura noticia de nuestra vida entera, y quizá de nuestra existencia[119]») hasta el reciente «Nouveau Román». «Butor convierte los objetos, explica el mismo Barthes, en atributos reveladores de la conciencia humana, en lienzos de espacio y de tiempo donde se pegan partículas, pervivencias de la persona (…). Los objetos de Butor hacen decir: ¡sí que es esto!, aspiran a la revelación de una esencia, son analógicos[120]».

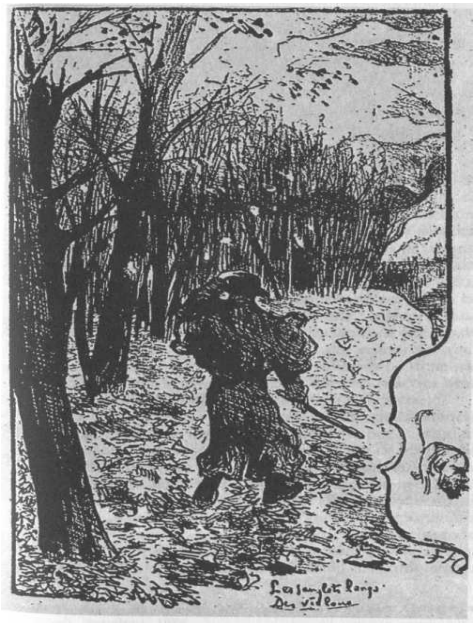
Todo puede cifrarse en tan poco. «El poema no habla de una vida ideal, sino de una vida concreta —dice Sophia de Mello—: ángulo de la ventana, eco de las calles, de las ciudades, de los cuartos, sombra de los muros…»[121]. Ángulo de la ventana, vida concreta: tan poco. El sentido de las cosas no es algo que se les añade o resulta distinguible, legible en ellas, sino ellas mismas, su propia evidencia. Cuando son reveladoras, lo son por este camino: haciéndose presentes en su materia muda y opaca, lisas y frías como lo que existe.

En esta poética se han cruzado los límites entre el objeto y el sujeto, a la manera en que lo pedían los románticos. La emoción se superpone al silencio que envuelve al sencillo nombrar, porque esa limpieza dice: *esto*, señalando a cada cosa, y *esto* es la existencia misma. Y, de rechazo, ese nombre escueto de la realidad funciona, de modo seguro aunque inexplicable racionalmente, como una deixis del *yo*, como su manifestación más tensa; en el firme cuerpo material se palpa la voz que lo perfila.

La doble lectura de todo texto analógico se subvierte así, pues, en vez de latencias en el fondo del lenguaje, hay un volumen único, con caras complejas y

estratos, pero uno solo, donde todo coexiste sin jerarquías, constituido por *objetos-palabras*: «El velo que el corazón puso sobre las cosas, / a ellas se adhirió de tal manera que intentar / quitarlo es deshacerlas[122]».

Y esta trayectoria concluye en la utopía. Al principio de este capítulo, se citaba a Benveniste, y su concepción recogía que «no hay relación natural, inmediata y directa entre el hombre y el mundo, ni entre el hombre y el hombre». De esa forma, «la palabra no es idéntica a la realidad que nombra —dice Octavio Paz— porque entre el hombre y las cosas —y, más hondamente, entre el hombre y su ser— se interpone la conciencia de sí. La palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior[123]». La poética realista que aquí se ha esbozado desde el eco de Verlaine, ese realismo de la materia, no sería sino otra forma del mito romántico de la unidad, de esa nostalgia de quien se siente exiliado: del mundo y de sí mismo.



Dibujo de Cazals para el poema «Los sollozos» de Paul Verlaine

ESTA EDICIÓN

Casi siempre las traducciones de Verlaine al castellano han tenido forma de antología. Los criterios alegados para ello —aparte de cierta costumbre editorial en las traducciones poéticas— han sido la extraordinaria amplitud de su obra y también lo desigual de sus méritos; estas palabras de un antólogo lo resumen con contundencia: «Tratándose de Verlaine, y esto lo saben muy bien los verlainistas [*sic*], lo más cuerdo es ofrecer una antología, pues su genial quehacer no abarca casi nunca la totalidad de cada libro, sino que va serpenteando a través de ellos[124]». Esto es cierto, como también que algunas obras de Verlaine atraviesan zonas de verborrea vacua —«No tiene nunca el coraje de callarse cuando no tiene nada que decir[125]». Pero ocurre igualmente que esta práctica limita de manera fundamental el conocimiento del poeta.

Como se ha visto, Verlaine trabaja con cierta atención la arquitectura de sus libros, preocupándose por su unidad y su funcionamiento de conjunto; la progresión de los poemas, los saltos tonales entre ellos y el entramado que vincula unas partes a otras y unos libros a otros, son ingredientes básicos del sentido. No es posible comprender al personaje verlainiano sin ello, y tampoco es posible apreciar sus aportaciones más vivas sin el entorno de discurso tradicional que las rodea. Resultaría claramente inabordable la lectura de Verlaine que aquí se sugiere, sin poder contar con los libros completos. Al menos estos tres, centrales en su vida y en el desarrollo de su obra.

Para el texto original se ha seguido el fijado por Jacques Robichez en 1969, y puesto al día con mínimas correcciones en 1986[126]. Entre las varias disponibles, Robichez elige la primera edición de *La buena canción* y la segunda de *Romanzas sin palabras* y *Sensatez*, teniendo en cuenta la intensidad de los cambios hechos en cada caso por Verlaine. Su criterio no se ha abandonado aquí casi nunca, y sólo en una ocasión de cierto relieve: incluir, como en la primera edición de *Sensatez*, el nuevo texto de «Caballos de madera». Algunas pequeñas variantes se recogen en notas al texto.

En lo que hace a la traducción, la ha guiado un propósito de coherencia con la lectura desarrollada en este prólogo, tratando de conservar en castellano lo que parecía fundamental de la poética de Verlaine, aquello en lo que abrió camino y aún se mantiene vigente: la concepción de la imagen, la atmósfera de los poemas, el modo de describir y narrar, la línea de razonamiento. Teniendo en cuenta el consejo de Manuel Machado, para quien Verlaine «no requiere de sus traductores sino una gran sencillez[127]», se ha perseguido la mayor cercanía posible a la literalidad, tratando de elegir la opción léxica o sintáctica menos complicada, dentro del respeto a la construcción de la frase y, sobre todo, a la disposición de los versos.

Uno de los problemas más complejos de cualquier traducción es el tratamiento del ritmo. Y especialmente en el caso de Verlaine, que tuvo fama de maestro en este

ámbito y revolucionó los metros franceses, como haría después Rubén Darío, a imagen suya, con los castellanos. Su «Arte poética[128]» comienza con el lema «De la musique avant tout», en torno a cuya interpretación se ha especulado largamente, sobre todo porque a Verlaine se le debe la decidida opción por los prosaísmos, la extrema frecuencia del encabalgamiento o la ruptura de las normas ortodoxas de la rima, aspectos todos ellos poco «musicales» desde un punto de vista tradicional. Parece que Verlaine estuviera pensando en una música de las palabras, alejada de la estricta receta métrica; por ejemplo, son muy duras las alusiones que en el mismo poema dirige a la rima: «Si no se la vigila, ¿hasta dónde irá?», para terminar comparándola con una joya sin valor, «que suena hueca y falsa[129]».

Sea como fuere, no parece recomendable trasladar al castellano —si es que resultara posible— los poemas con su metro y su rima, pues ello lesionaría gravemente lo más vivo y sugeridor de su poética. El mismo Manuel Machado, entendiéndolo así, lo tradujo en prosa rítmica, como Mallarmé había hecho con Poe; el anuncio editorial, publicado en 1908, argumentaba que éste era «el único modo de que no se pierda la intención del autor y de que Verlaine siga siendo Verlaine, aunque hable en otra lengua[130]».

Según Mallarmé, «el verso está en todas partes cuando la lengua posee ritmo[131]», y algunos otros contemporáneos, como Vielé-Griffin o Laforgue, fueron los primeros en postular el verso libre. Como O. Paz ha recogido, «si la resurrección de la analogía coincide en Inglaterra y Alemania con el regreso a las formas poéticas tradicionales, en los países latinos coincide con la rebelión contra la versificación regular silábica. En lengua francesa esa rebelión fue más violenta y total que en italiano o castellano[132]».

Ese verso libre —sin medida ni rima[133]— es aquí el empleado para traducir a Verlaine. Con esa fórmula rítmica se trata de conservar las transiciones versales, los encabalgamientos, el fluir sintáctico, los sistemas de pausas, las reiteraciones diversas y otros mecanismos más próximos al oído actual. El lector, en todo caso, cuenta con el original francés para completar los restantes aspectos de la elaboración rítmica.

El trabajo que da lugar a este volumen se ha desarrollado, en etapas intermitentes, a lo largo de seis o siete años. En ese tiempo, varias personas han contribuido a él con sus sugerencias y su ánimo. Del agradecimiento debido a todas ellas, es preciso destacar el que merecen dos. Carlos Ortega, con su generosa tarea de lectura de los primeros borradores de la traducción. Y Olvido García Valdés, con su crítica constante y necesaria en todas las fases. A ellos, gracias.

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía española en castellano sobre Verlaine, densísima a principios de siglo, es ahora muy escasa. Las últimas traducciones aparecidas, siempre en antologías, son las realizadas por:

GUAREÑA, Jacinto Luis (Madrid, Visor, 1984).

SÁEZ HERMOSILLA, Teodoro (Barcelona, Bosch, 1984).

PUJOL, Carlos (Madrid, Trieste, 1988).

Hay también una *Obra poética completa*, traducida por Ramón Hervás para Libros Río Nuevo (Barcelona, ediciones 29, 1984), cuya principal virtud, al ser bilingüe, es hacer accesibles los textos menos conocidos del autor.

Circulan igualmente traducciones de dos obras en prosa de Verlaine:

Mis prisiones (traducción de Leónidas Blake Gómez), Barcelona, Hontamara, 1979.

Los poetas malditos (traducción de Rafael Sender), Barcelona, Icaria, 1980.

Más escasos aún son los estudios sobre la poesía verlainiana o sobre alguno de sus aspectos. El de Verlaine es nombre repetido en los análisis en torno al Simbolismo, pero apenas como mención dentro de una lista. El único libro específico es el de Rafael Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles* (Madrid, Gredos, 1975), que además incluye una detallada relación de las traducciones de Verlaine al castellano hasta 1964.

Otros estudios que se detienen brevemente en la poesía de Verlaine son:

KAYSER, W., *interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1972.

RAYMOND, M., *De Baudelaire al Surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

VALVERDE, J. M., *Historia universal de la literatura*, vol. VIII, Barcelona, Planeta, 1986.

LA BUENA CANCIÓN[1]

I[2]

El sol de la mañana lentamente calienta y dora
el centeno y el trigo húmedos todavía,
y el azur conserva su frescor de la noche.
Alguien sale sin otro fin que salir: sigue
a lo largo del río, entre imprecisas hierbas amarillas,
un camino de césped que bordean viejos alisos.
El aire está vivo. Por un momento un pájaro vuela
con algún fruto del seto o alguna paja en el pico,
y su reflejo en el agua sobrevive a su paso.
Eso es todo.
Pero el soñador ama este paisaje
cuya clara suavidad de pronto acaricia
su sueño feliz y adorable, y arrulla
el delicioso recuerdo de esa muchacha,
blanca aparición que canta y resplandece,
a quien el poeta sueña y ama el hombre
evocando en sus deseos, tal vez sonrientes,
la compañera que al fin ha encontrado, el alma
que su alma desde siempre exige y llora.

II[3]

Toda la gracia y todos los matices
en su brillo suave de dieciséis años[4],
ella tiene el candor de la niñez
y de las mañas inocentes.
Sus ojos, que son ojos de ángel,
empero saben, sin conciencia,
despertar el deseo extraño
de un beso inmaterial.
Y su mano, tan pequeña
que no le cabría un pájaro mosca,
cautiva sin esperanza de fuga
al corazón que ha prendido en secreto.
En ella la inteligencia acude
en ayuda del alma noble; es
tan pura como espiritual:
lo que dice, es lo preciso,
y si la estupidez le divierte
y la hace reír, despiadada,
en cambio sería, si fuera la musa,
clemente hasta la amistad,
hasta el amor —¿quién sabe?—,
para el apasionado poeta
que mendigara bajo su ventana
—¡audaz!— un digno premio
para su canción buena o fallida,
pero que declarase sincera,
sin vulgaridad, sin falsas notas,
el dulce mal que sufre porque ama.

III[5]

Con vestido de encaje gris y verde,
un día de junio en que estaba inquieto,
apareció ella sonriente ante mis ojos
que la admiraban sin recelar celadas[6];
se fue, vino, volvió de nuevo, se sentó, habló,
ligera y grave, irónica, tierna:
y yo sentía en mi alma ensombrecida
como el reflejo alegre de todo;
su voz, al modo de música pura,
deliciosamente acompañaba
al espíritu sin pena de su charla hechizante
en que alegría de corazón noble se intuye.
Así caí de golpe, tras la ficción
de una protesta pronto sofocada,
en pleno poder de esta hada pequeña
a quien desde entonces suplico temblando.

IV[7]

Como el alba crece, como ya es la aurora;
como, tras huirme tanto, la esperanza quiere
revolotear ante mí, que la llamo y le imploro;
como toda esta dicha quiere ser mía,
se acabaron ahora los pensamientos funestos,
se acabaron los malos sueños, ah, se acabó
sobre todo la ironía y los labios heridos,
y las palabras en que un espíritu sin alma triunfaba.
Quedan atrás los puños crispados y la cólera
cuando topaba con ruines y necios;
atrás el odio abominable, atrás
el olvido que se busca en brebajes malditos.
Porque quiero, ahora que un Ser de luz
ha filtrado en mi noche honda esta claridad
de amor, a la vez inmortal y primero,
en nombre de la sonrisa, la bondad y la gracia;
quiero, guiado por vosotros, bellos ojos de llamas dulces,
por ti conducido, oh mano en que temblará mi mano,
andar recto, sea por senderos de espuma
o sea que guijarros y peñas obstruyan el camino;
sí, quiero ir recto y tranquilo por la vida,
hacia el fin a que la suerte dirija mis pasos,
sin violencia ni remordimiento ni envidia;
será éste deber feliz en alegres combates.
Y, para arrullar las lentitudes de la ruta,
cantaré aires ingenuos, y me digo
que ella me escuchará sin disgusto ni duda;
y en verdad no quiero otro Paraíso.

V [8]

Antes de que te alejes,
pálida estrella de la mañana,
—mil codornices
cantan, cantan entre el tomillo—
vuelve hacia el poeta
de ojos llenos de amor,
—la alondra
sube al cielo con el día—
vuelve tu mirada que anega
la aurora en su azur;
—¡qué alegría
por los campos de trigo maduro!—
después haz lucir mi pensamiento
allá —¡muy lejos, oh, muy lejos!—,
—el rocío
alegremente brilla sobre el heno—
en el sueño dulce en que se agita
mi amiga dormida aún…
—deprisa, deprisa,
que ya está ahí el sol de oro—.

VI[9]

La luna blanca
brilla en los bosques;
de cada rama
sale una voz
bajo el techo de hojas…
¡Oh bien amada!
El estanque refleja,
espejo profundo,
la silueta
del sauce negro
donde el viento gime…
¡Soñemos: es la hora!
Una vasta y tierna
calma
parece descender
del firmamento
que el astro irisa…
Es la hora exquisita[10].

VII[11]

El paisaje en el marco de las ventanas
corre furiosamente, y llanuras enteras
con su agua, sus trigos, árboles y cielo
van precipitándose en el torbellino cruel
donde caen los postes delgados del telégrafo,
cuyos hilos tienen el aire extraño de una rúbrica.
Olor de carbón que arde y de agua que hierve,
todo el ruido que harían mil cadenas al término
de las que aullaran mil gigantes flagelados;
y, de pronto, largos gritos de lechuza.
—Nada de esto me importa, pues tengo en los ojos[12]
la blanca imagen que hace a mi corazón feliz,
y la dulce voz para mí murmura aún,
y el Nombre tan bello, tan noble y sonoro
se mezcla, eje puro de este remolino,
con el ritmo del vagón brutal, suavemente.

VIII[13]

Una Santa en su aureola,
una dama en su castillo,
todo lo que contiene la palabra
humana de gracia y de amor;
la nota de oro que hace oír
el cuerno en lo lejano del bosque,
fundida a la tierna altivez
de las nobles señoras de antaño;
y también el encanto eximio
de una fresca sonrisa triunfadora
abierta en candores de cisne,
en rubores de mujer-niña;
texturas nacaradas, blancas y rosas,
una dulce armonía patricia:
lo veo, lo escucho todo esto
en su nombre carolingio[14].

IX[15]

Su brazo derecho, en un gesto amable de dulzura,
reposa en torno al cuello de la hermanita,
y su brazo izquierdo sigue el ritmo de la falda.
Es seguro que una idea agradable la ocupa,
porque sus ojos tan francos y su boca que sonríe
testimonian la gracia de una alegría íntima.
Oh, ¿qué pensamiento sutil y delicado es ése?
Tan graciosa, tan amable y tan bella,
para este retrato su gusto infalible ha elegido
la pose más simple, que es también la mejor:
De pie, la mirada alta, el cabello suelto; y su vestido
se alarga, la medida justa para no esconder
sino la mitad —en sus celosos pliegues— de la punta encantadora
de un pie imperceptiblemente malicioso[16].

X

¡Quince largos días aún y más de seis semanas
ya[17]!. Es cierto: entre las angustias del hombre,
la más dolorosa angustia es la de estar lejos.
Se escribe, se dice que se ama; se tiene cuidado
de evocar cada día la voz, los ojos, el gesto
del ser en quien se cifra la dicha, y se ocupan
las horas en conversar, solo, con el ausente.
Pero todo lo que se siente y todo lo que se piensa
y todo lo que se habla con quien nos falta,
permanece pálido y fielmente triste.
¡Oh la ausencia! ¡el menos clemente de los males!
¡Consolarse con frases y letras,
sacar del infinito sombrío del pensamiento
algo que os refresque, esperanzas cansadas,
y no encontrar más que lo desabrido y amargo!
Y después, penetrante y fría como el hierro,
más rápida que los pájaros y que las balas
y que las ráfagas del viento del sur en el mar,
y llevando en su punta aguda un fino veneno,
después llega —como un dardo— la sospecha,
lanzada por la Duda impura y lamentable.
¿Es esto verdad? Mientras, acodado en la mesa,
leo su carta con lágrimas en los ojos,
su carta, donde se despliega una confesión deliciosa,
¿no está ella entonces distraída en otros asuntos?
¿Quién sabe? Mientras aquí lentos y tristes
discurren los días, como un río de orillas marchitas,
¿acaso su labio inocente ha sonreído?
¿acaso ella está contenta y olvida?
Y yo releo con melancolía su carta.

XI

La dura prueba va a terminar[18]:
corazón mío, sonríe ante el futuro.
Han pasado los días de alarma,
cuando yo estaba triste hasta el llanto.
No cuentes más los instantes,
alma mía, falta un poco de tiempo.
He destruido las palabras amargas
y desterrado las quimeras sombrías.
Mis ojos exiliados de verla
en nombre de un doloroso deber,
mi oído ávido de escuchar
las notas de oro de su voz tierna,
todo mi ser y todo mi amor
aclaman el venturoso día
cuando, sueño único y único pensamiento,
¡me volverá la novia[19]!.

XII[20]

Vete, canción, volando
delante de ella, y dile
que en mi corazón fiel
un rayo feliz ha lucido,
disipando —luz santa—
estas tinieblas del amor:
debilidad, duda, miedo,
¡y el gran día es éste!
Hace tiempo temerosa y muda
—¿escucháis?—, la alegría,
como una viva alondra,
en el cielo claro ha cantado.
Vete, pues, canción ingenua;
que, sin ningún vano lamento,
sea bienvenida
la que por fin regresa.

XIII[21]

De varias cosas ayer hablábamos
y mis ojos iban buscando los tuyos;
y tu mirada buscaba la mía
mientras seguía discurriendo la charla.
Bajo la banal de las frases meditadas[22]
mi amor erraba tras tus pensamientos;
y cuando hablabas con gesto distraído,
aguzaba el oído hacia tu secreto:
porque la voz, como los ojos de Aquella
que te hace feliz o triste, delata,
pese a todo afán melancólico o risueño,
y saca a plena luz el ser interior.
Así, ayer salí lleno de ebriedad:
¿es una esperanza vana la que mi corazón acoge,
una vana esperanza, falsa y dulce compañera?
¡Oh no! ¿Lo es? ¿No lo es?

XIV[23]

El hogar[24], el resplandor escueto de la lámpara;
la ensoñación con el dedo en la sien
y los ojos perdiéndose entre los ojos amados;
la hora del té humeante y de cerrar los libros;
la dulzura de sentir el fin de la tarde;
la fatiga encantadora y la espera adorada
de la sombra nupcial y de la dulce noche,
¡oh!, todo esto mi sueño enternecido lo persigue
sin descanso, a través de tantas dilaciones vacías,
¡impaciente por los meses, furioso por las semanas!

XV

En verdad, tengo casi miedo
de sentir tan ligada mi vida
a la brillante obsesión
que capturó mi alma en el verano,
de que tu imagen, querida para siempre,
habite en este corazón que es tuyo,
mi corazón solamente solicito
de amarte y de agradarte;
y yo tiemblo, perdóname
por decirlo tan francamente,
si pienso que tu voz, una sonrisa
tuya será en el futuro mi ley,
que te bastaría con un gesto,
con una palabra o un guiño,
para vestir todo mi ser de luto
por su ilusión celeste.
Sin embargo prefiero no verte
—aunque el porvenir deba serme sombrío
y fecundo en penas innúmeras—
si no es a través de una inmensa esperanza,
sumido en esta dicha suprema
de decirme todavía y siempre,
a despecho de recuerdos oscuros,
que te quiero, ¡que yo te quiero!

XVI

El ruido de los *cabarets*, el fango de la acera,
los plátanos mustios deshojándose en la negrura,
el ómnibus, huracán de chatarra y barro,
que rechina, mal asentado entre sus cuatro ruedas,
y gira sus ojos verdes y rojos lentamente,
los obreros que van al club, fumando
su pequeña pipa en la nariz de los policías,
tejados que gotean, muros rezumantes, pavimento que resbala,
asfalto socavado, arroyos que colman alcantarillas,
ésta es mi ruta —con el paraíso al fondo[25].

XVII

¿No es así? A despecho de necios y de ruines
que no cesarán de envidiar nuestro gozo,
seremos a veces orgullosos e indulgentes siempre.
¿No es así? Iremos, alegres y lentos, por la ruta
modesta que nos muestra sonriendo la Esperanza,
poco atentos a que se nos ignore o se nos vea.
Aislados en el amor como en un bosque oscuro,
nuestros corazones, exhalando ternura tranquila,
serán dos ruiseñores que cantan al atardecer.
En cuanto al Mundo, ya nos sea irascible
o dulce, ¿qué importa su actitud? Es dueño,
si quiere, de acariciarnos o tomarnos por diana.
Unidos por el lazo más fuerte y más querido
y poseyendo esta armadura diamantina,
sonreiremos a todos y de nada tendremos temor.
Sin preocuparnos de lo que nos depara
la Suerte, caminaremos al mismo paso,
la mano en la mano, con el alma de niños
de quienes se aman sin mancha, ¿no es así?

XVIII

Estamos en tiempos infames
en que el matrimonio de las almas
debe sellar la unión de los corazones[26];
en esta hora de horribles tormentas
no es suficiente con un doble coraje
para vivir bajo tal dominio.
Contra lo que cualquiera piense
nos convendría por encima de todo,
erguirnos, pareja enajenada
en el éxtasis austero del justo,
proclamando con la majestad de un gesto
nuestro amor orgulloso, como un desafío.
Pero ¿qué necesidad de decírtelo?
Tú la bondad, tú la sonrisa,
¿no eres tú el consejo también?,
el buen consejo leal y valiente,
niña risueña de pensar profundo,
a quien todo mi corazón dice ¡gracias!

XIX[27]

Sí, ocurrirá un claro día de verano[28];
el sol pleno, cómplice de mi alegría,
hará, entre el satén y la seda,
más bella aún tu querida belleza;
el cielo tan azul, como una alta carpa,
se agitará suntuoso en largos pliegues
sobre nuestra frente feliz a quien empalidecen
la emoción de la dicha y la espera;
y cuando la tarde caiga, el aire será suave
y jugueteará, acariciante, en tus velos,
y las miradas tranquilas de las estrellas
benignamente sonreirán a los esposos.

XX[29]

Yo iba por caminos pérfidos,
dolorosamente vacilante.
Tus queridas manos me guiaron.
Tan pálida en el lejano horizonte
lucía una débil esperanza de aurora,
tu mirada fue la mañana.
Ningún ruido si no su paso sonoro,
alentaba al viajero.
Tu voz me dijo: ¡Continúa!
Mi corazón cobarde, mi sombrío corazón
lloraba, solo, en su triste ruta;
el amor, vencedor delicioso,
nos reunió en la alegría.

XXI[30]

Ha cesado el invierno: la luz es tibia
y danza, del suelo al firmamento claro.
Es preciso que el corazón más triste ceda
al inmenso gozo esparcido en el aire.
Incluso este París desagradable y enfermo[31]
parece dar la bienvenida a los jóvenes soles,
y como para un inmenso abrazo
tiende las mil manos de sus tejados bermejos.
Tengo desde hace un año la primavera en el alma
y el verde retorno del dulce Floreal,
igual que una llama envuelve a una llama,
añade ideal sobre mi ideal.
El cielo azul prolonga, ensalza y corona
el inmutable azur donde ríe mi amor.
La estación es bella y para mí es buena
y todas mis esperanzas tienen al fin su turno.
¡Que venga el verano! ¡que vengan también
otoño e invierno! Y cada estación
me será deliciosa, ¡oh Tú, que embelleces
esta razón y esta fantasía[32]!.

ROMANZAS SIN PALABRAS[33]

ARIETAS OLVIDADAS[34]

I

El viento en la llanura
suspende su aliento.
(FAVART)[35]

Es el éxtasis lánguido,
es la fatiga amorosa,
es todos los temblores del bosque
entre el abrazo de las brisas;
es, por los ramajes grises,
el coro de las vocecillas.
¡Oh, el frágil y fresco murmullo!
Gorjea y susurra,
se parece al gemido dulce
que la hierba agitada exhala…
Se diría, bajo el agua que gira,
el balanceo sordo de las piedras.
Esta alma que se duele
en esta queja estancada,
es la nuestra ¿no es cierto?
¿La mía, digo, y la tuya,
de las que se desprende la humilde cantinela
en este tibio atardecer, tenuemente?

II[36]

Adivino, a través de un susurro,
el contorno sutil de las voces antiguas
y en los destellos musicales,
amor pálido, una aurora futura.
Y mi alma y mi corazón en delirio
sólo son como un ojo doble
donde tiembla a través de un día turbio
el aria, ay, de todas las liras.
¡Oh, morir de esta muerte solita[37]
de la que huyen —querido amor que te asustas[38]—
meciéndose viejas y jóvenes horas!
¡Oh, morir de este columpio[39]!.

III

Llueve suavemente sobre la ciudad.
(A. RIMBAUD)[40]

Llora en mi corazón
como llueve sobre la ciudad;
¿qué es esta languidez
que penetra mi corazón?
¡Oh, rumor dulce de la lluvia
en la tierra y los tejados!
Para un corazón que se aburre
¡oh, el canto de la lluvia!
Llora sin motivo
en este corazón que se desanima.
¿No hay traición?…
Este duelo es sin motivo.
¡Es la peor pena
no saber por qué
sin amor y sin odio
tiene mi corazón tanta pena!

IV

Dulzura, dulzura.
(ANÓNIMO)[41]

Hace falta —sabes— que nos perdonemos todo;
de ese modo seremos muy felices
y si nuestra vida tiene momentos oscuros,
al menos seremos dos que lloran.
¡Oh, mezclemos, almas hermanas como somos,
en nuestros deseos confusos la dulzura pueril
de caminar lejos de mujeres y hombres,
en el fresco olvido de lo que nos exilia!
Seamos dos niños, seamos dos chiquillas
sin ninguna pasión y asombradas por todo
que van palideciendo en castas alamedas
sin siquiera saber que están perdonadas.

V

Son alegre, inoportuno de un
clavecín sonoro.
(PETRUS BOREL)[42]

El piano que besa una mano frágil
brilla en la tarde rosa y gris vagamente,
mientras que un ligerísimo ruido de ala,
un aire muy viejo y seductor, muy débil,
ronda discreto, asustado casi,
por el salón aún perfumado de Ella.
¿Qué es esta súbita canción de cuna
que lentamente arrulla mi pobre ser?
¿Qué querrías de mí, dulce canto festivo?
¿Qué quisiste, fina cantinela incierta
que a veces vas a morir en la ventana
entreabierta al jardincillo?

VI[43]

Es el perro de Jean de Nivelle[44]
que muerde en las mismas narices de la ronda
al gato de la tía Michel[45].
Se divierte así François, el de las calzas azules[46].
La luna al escriba público
dispensa su luz oscura
donde Medoro con Angélica[47]
reverdecen en el pobre muro.
Y ahí llega La Ramée[48]
blasfemando, como buen soldado real.
Bajo el uniforme blanco de mala fama,
su corazón no se tiene de alegría:
Porque la panadera… —¿Ella? —¡Sí, maldición!
Bernant Lustucru[49], su viejo marido,
acaba de culminar su fuego…
Niños, ¡*Dominus vobiscum*[50]*!*.
¡Paso! Con su largo vestido azul,
todo de satén que hace fru-frú,
es una impura, ¡pardiez!
En su carroza digna de alabar,
sea uno filósofo o avaro,
tanto oro sobresale en relieve
que su lujo insolente ridiculiza
todo el papel del señor Los[51].
¡Atrás, leguleyo enlodado! ¡Paso,
retaco, curilla,
poetucho que nunca te cansas
de la rima no atrapada!
Pero llega la verdadera noche…
Entre tanto, sin fatigarse nunca
de ser ingenuo y despistado,
así se divierte François, el de las calzas azules.

VII

Oh, triste, triste estaba mi alma
a causa, a causa de una mujer.
Yo no me he consolado
aunque mi corazón se haya ido,
aunque mi corazón, aunque mi alma
hayan huido lejos de esa mujer.
No me he consolado,
aunque mi corazón se haya ido.
Y mi corazón, mi corazón tan vulnerable
dice a mi alma: ¿Es posible,
es posible —lo fue—,
este cruel exilio, este triste exilio?
Mi alma dice a mi corazón: ¿acaso sé,
siquiera yo, qué nos depara esta trampa
de estar presentes aunque exiliados,
aunque idos tan lejos?

VIII

En el interminable
tedio de la llanura
la nieve incierta
luce como arena.
El cielo es de cobre
sin fulgor alguno.
Se creería ver vivir
y morir a la luna.
Como nubarrones
flotan grises las encinas[52]
de los bosques próximos
entre los vapores
El cielo es de cobre
sin fulgor alguno.
Se creería ver vivir
y morir a la luna.
Corneja asmática
y vosotros, lobos flacos,
¿en ese áspero cierzo
qué os sucede?
En el interminable
tedio de la llanura
la nieve incierta
luce como arena.

IX

El ruiseñor que desde lo alto de una rama
se mira dentro, cree haber caído al río.
Está en la cumbre de un roble y sin embargo
tiene miedo de ahogarse.
(CYRANO DE BERGERAT)[53]

La sombra de los árboles en el río brumoso
muere como humo,
mientras en el aire, entre los ramajes reales
se quejan las tórtolas.
¡Cuánto, oh viajero, este paisaje lívido
te contempló lívido a ti
y qué tristes lloraban entre los altos follajes
tus esperanzas ahogadas[54]!.

PAISAJES BELGAS

«Conquista del Rey».
(Estampas antiguas)[55]

WALCOURT[56]

¡Ladrillos y tejas,
oh, los deliciosos
pequeños refugios
para los amantes!
¡Lúpulos y viñas,
flores y hojas,
toldos insignes
de francos bebedores!
¡Merenderos claros,
cervezas, bullicio,
mozas queridas
por los fumadores!
¡Estaciones vecinas,
alegres calzadas…
Cuántos chollos,
buenos judíos-errantes[57][58]!

CHARLEROI[59]

Por la hierba negra
los kobolds[60] van.
El viento profundo
se diría que llora.
¿Qué se siente?
La avena silba.
Un zarzal azota
el ojo al pasar.
Antes tugurios
que casas.
¡Qué horizontes
de fraguas rojas!
¿Qué se siente?
Estaciones retumban,
ojos se asombran.
¿Dónde Charleroi?
¡Aromas siniestros!
¿Esto qué es?
¿Qué resonaba
como sistros[61]?.
¡Parajes brutales!
¡Oh, vuestro aliento,
sudor humano,
gritos de metal!
Por la hierba negra
los kobolds van.
El viento profundo
se diría que llora.

BRUXELLES

Frescos simples

I

Verde-rosácea es la fuga[62]
de las colinas y de las laderas
en una media luz de lámparas
que acaba por enturbiarlo todo.
El oro en los humildes abismos,
se ensangrienta lentamente,
pequeños árboles sin copas
donde algún pájaro frágil canta.
Triste apenas, se apagan tanto
estas apariencias de otoño,
toda mi languidez ensueña,
que el aire monótono mece.

II

La alameda no tiene fin
bajo el cielo, divino
de ser tan pálido;
¿sabes que se estaría
bien bajo el secreto
de estos árboles?
Señores bien compuestos,
sin ninguna duda amigos
de los Royers-Collards[63],
van hacia el castillo:
Me complacería
ser de estos ancianos.
El castillo, tan blanco,
tiene, a su costado,

el sol poniente.
Las tierras en torno…
¡Oh, que nuestro amor
no haya anidado allí[64]!.

BRUXELLES

Caballos de madera

Por Saint-Gilles,
vuelve acá,
mi ágil
alazán.
(VICTOR HUGO)[65]

Girad, girad, buenos caballos de madera,
girad cien veces, girad mil veces,
girad con frecuencia, girad siempre,
girad, girad al son de los oboes.
El soldado gordo, la gorda criada
en vosotros están como en su cuarto,
pues este día en el bosque de la Cambre[66]
los amos son sólo ellos mismos.
Girad, girad, caballos de su corazón,
mientras que en torno a vuestros torneos
parpadea astuto el ojo del ratero,
girad al son del resorte victorioso.
Es admirable cómo esto os embriaga,
ir así en este circo estúpido:
bien en el vientre y mal en la cabeza,
mal en masa y bien en muchedumbre.
Girad, girad sin que haga falta
usar jamás ninguna espuela
para conducir vuestro galope redondo,
girad, girad sin esperanza de heno
y apresuraos, caballos de su alma:
ya está aquí la noche que cae,
va a reunir palomo y paloma
lejos de la feria y lejos de *madame*[67].
¡Girad, girad! El aire de terciopelo
se viste lentamente de astros de oro.
Ved partir a la amante y al amante.
¡Girad al son alegre de los tambores[68]!.

MALINES[69]

Hacia los prados el viento busca pendencia
con las veletas, detalle fino
del castillo de algún regidor,
rojo de ladrillo y azul de pizarra,
hacia los prados claros, los prados sin fin…
Como árboles de brujería,
fresnos, vagas frondosidades,
escalonan mil horizontes
en este Sáhara de praderas,
trébol, alfalfa y blanco césped.
Los vagones corren en silencio
por estos sitios apacibles.
¡Dormid, vacas! ¡Reposad,
dulces toros de la llanura inmensa,
bajo vuestros cielos apenas irisados!
Se desliza el tren sin un murmullo,
cada vagón es una sala
donde se charla en bajo y donde
a gusto se ama esta naturaleza
hecha a medida para Fénelon[70][71].

BIRDS IN THE NIGHT[72]

No has tenido la paciencia posible:
Esto por desgracia se comprende bien.
¡Eres tan joven[73]!. Y el descuido
es fruto amargo de la edad celeste.
No has tenido la dulzura posible.
Esto por desgracia también se comprende;
eres tan joven, mi fría hermana,
que tu corazón debe ser indiferente.
Así, aquí estoy lleno de perdones castos,
no contento, pero al fin muy tranquilo,
aunque deploro en la desdicha de estos meses
ser, gracias a ti, el menos feliz de los hombres.

* * *

Y tú compruebas que tenía razón
cuando te decía, en mis momentos negros,
que tus ojos, hogar de mis viejas esperanzas,
no abrigaban nada más que la traición.
Jurabas entonces que era mentira
y tu mirada, que era quien mentía,
llameaba como un fuego mortecino que se alarga,
y con tu voz decías: «¡Te quiero!»
¡Ay! Siempre nos dejamos coger por el deseo
que se tiene de ser feliz pese a la época…
¡Pero fue un día pleno de amargo placer
cuando comprendí que yo tenía razón!
¿Entonces por qué me iba a quejar?
Tú no me amabas, la historia ha terminado,
y, no queriendo la compasión de nadie,
sufriré con alma resuelta.
¡Sí! ¡Sufriré, porque te quería!
Pero sufriré como un buen soldado
herido, que se va a dormir para siempre
lleno de amor por algún país ingrato.
Tú que fuiste mi Bella, mi Querida.
Aunque de ti venga mi sufrimiento,
¿no eres tú siempre mi Patria,
tan joven, tan loca como Francia[74]?

* * *

Por eso, no quiero —¿puedo acaso?—
hundir en esto mis miradas húmedas.
Sin embargo, mi amor que creías muerto
quizá empieza a ver claro por fin.
Mi amor que no es más que remembranza,
aunque bajo tus golpes sangre y llore
todavía y deba, me parece,
sufrir aún mucho hasta que muera,
quizá tiene razón al entrever
en ti un remordimiento (que no es banal)
y al oír decir, en su desesperanza,
a tu memoria: «¡Ah, qué mal estuvo!»

* * *

Te veo aún. Entreabro la puerta[75].
Estabas en el lecho como fatigada.
Pero, oh cuerpo ligero que el amor transporta,
retozaste desnuda, afligida y alegre.
¡Oh, qué besos, qué locura de abrazos!
Yo mismo reía a través de mis lágrimas.
Es cierto que estos instantes serán, entre todos,
los míos más tristes, pero también los mejores.
No quiero volver a ver de tu sonrisa
ni de la bondad de tus ojos entonces
ni, en suma, de ti, a quien debería maldecirse,
ni de la trampa exquisita, nada sino la apariencia.

* * *

Te veo aún. Con vestido de verano
blanco y amarillo con sus flores caladas.
Pero ya no tenías la húmeda alegría
de la más delirante de nuestras tardes.
La pequeña esposa y la hija mayor
había reaparecido al arreglarte
y era ya nuestro destino
quien me miraba bajo tu velo.
¡Seas perdonada! Y es por esto
por lo que guardo, ay, con cierto orgullo
en mi recuerdo, que te mimó,
el relámpago furtivo que vertía tu ojo.

* * *

Por momentos yo soy el pobre navío
que corre desarbolado entre la tempestad
y, no viendo ya a Nuestra Señora lucir,

rezando se prepara para el hundimiento.
Por momentos muero la muerte del culpable
que se sabe condenado si no se confiesa
y, perdiendo la esperanza de ningún confesor,
se retuerce en el Infierno, que ha anticipado.
Pero, por momentos, tengo el éxtasis rojo
del primer cristiano bajo el diente rapaz,
que ríe, de Jesús testigo, sin que se mueva
un pelo de su carne, un nervio de su cara[76].

ACUARELAS

GREEN[77]

Ve aquí frutas, flores, ramas y hojas
y también mi corazón que no late sino por ti.
No lo desgarres con tus manos blancas
y que a tus ojos tan bellos el humilde presente sea dulce.
Yo llego cubierto aún de rocío
que el viento de la mañana ha helado en mi frente.
Permite que mi fatiga, reposando a tus pies
sueñe instantes gratos que la descansen.
En tu joven seno déjame reclinar la cabeza
todavía con ecos de tus últimos besos;
déjala calmarse de la buena tempestad,
y que yo duerma un poco puesto que tú reposas.

SPLEEN[78]

Las rosas eran todas rojas
y las yedras eran muy negras.
Querida, por poco que cambies,
renacen todas mis desesperanzas.
El cielo era demasiado azul, demasiado tierno,
el mar demasiado verde y el aire demasiado dulce.
Yo siempre temo —¡lo que es la espera!—
de ti alguna huida atroz.
Del acebo de hoja charolada
y del luciente boj estoy cansado,
y de la campiña infinita
y de todo, salvo de ti, ¡ay!

STREETS[79]

I

¡Bailemos la giga[80]!.
Yo amaba sobre todo sus preciosos ojos,
más claros que la estrella de los cielos,
yo amaba sus ojos maliciosos.
¡Bailemos la giga!
En verdad ella tenía sus formas
de desolar a un pobre amante,
¡encantadora incluso en esto!
¡Bailemos la giga!
Pero yo encuentro mejor aun
el beso de su boca en flor,
desde que ella murió en mi corazón.
¡Bailemos la giga!
Yo me acuerdo, me acuerdo
de las horas y de las palabras,
y es el mejor de mis bienes.
¡Bailemos la giga[81]!.

II

¡Oh, el río en la calle!
Fantásticamente aparecido
tras un muro de cinco pies,
discurre sin un murmullo
su onda opaca y sin embargo pura
por los arrabales apaciguados.
La calzada es muy ancha y así
el agua, amarilla como una muerta,
baja amplia y sin esperanzas
de nada reflejar sino la bruma,
incluso cuando la aurora enciende

las casitas[82] amarillas y negras[83].

CHILD WIFE[84]

No has comprendido nada de mi simpleza,
nada, mi pobre niña.
Y es con la frente ariada[85], despechada,
como tú huyes.
Tus ojos que no debían reflejar sino dulzura,
pobre querido espejo azul,
han tomado un tono de hiel, oh lamentable hermana,
que nos daña al mirar.
Y tú gesticulas con tus brazos pequeños
como un maligno héroe,
dando agrios gritos tísicos, ay,
tú que no eras sino canto.
Porque has tenido miedo de la tormenta y del corazón
que rugía y silbaba,
y balaste hacia tu madre —¡oh dolor!—
como un triste corderillo.
Y no has conocido el honor y la luz
de un amor sólido y valiente,
alegre en la desgracia, grave en la dicha,
joven hasta la muerte[86].

A POOR YOUNG SHEPHERO[87]

Tengo miedo de un beso
como de una abeja.
Padezco y velo
sin descansar:
¡tengo miedo de un beso!
Sin embargo amo a Kate[88]
y sus ojos lindos.
Es delicada,
con largos rasgos pálidos.
¡Oh, cómo amo a Kate!
Es San Valentín.
Debo pero no me atrevo
a decirle por la mañana…
¡Lo terrible
de San Valentín!
Ella me está prometida,
¡muy felizmente!
Pero qué empresa
ser un amante
junto a su prometida.
Tengo miedo de un beso
como de una abeja.
Padezco y velo
sin descansar:
¡tengo miedo de un beso!

BEAMS[89]

Quiso ella ir sobre las olas del mar,
y como un viento benigno abría una encalmada,
nos acogimos todos a su bella locura,
andando por el camino amargo.
El sol lucía alto en el cielo desnudo y tranquilo,
y en sus cabellos rubios había rayos de oro,
y seguíamos su paso más tranquilo aún
que el desenvolverse de las olas, ¡oh delicia!
Pájaros blancos volaban alrededor blandamente
y unas velas a lo lejos se inclinaban muy blancas.
A veces grandes algas se deshilaban en largos ramajes,
se deslizaban los pies con un puro y amplio movimiento.
Ella se volvió, dulcemente preocupada
por no creernos plenamente seguros,
pero viéndonos alegres de ser sus preferidos,
reinició su ruta y llevaba alta la cabeza[90].

SENSATEZ

A mi madre
P.V.

PREFACIO DE LA PRIMERA EDICIÓN

El autor de este libro no ha pensado siempre como hoy. Ha errado durante mucho tiempo entre la corrupción contemporánea, participando de su culpa e ignorancia. Pesares muy merecidos le han advertido después, y Dios le ha hecho la gracia de comprender la advertencia. Se ha prosternado ante el Altar tanto tiempo desconocido, adora a la Bondad Divina e invoca a la omnipotencia, hijo sumiso de la Iglesia, el último en méritos, pero lleno de buenos propósitos.

El sentimiento de su debilidad y el recuerdo de sus caídas le han guiado en la elaboración de esta obra que es su primer acto de fe público tras un largo silencio literario: no se encontrará en ella nada —confía— opuesto a la caridad que el autor, en lo sucesivo cristiano, debe a los pecadores cuyos aborrecibles usos él ha practicado antaño y casi hace poco.

Dos o tres piezas sin embargo rompen el silencio que él se ha impuesto en conciencia a este respecto, pero se observará que versan sobre actos públicos, sobre acontecimientos desde ese instante demasiado providenciales para que se pueda ver en su energía más que un testimonio necesario, más que una *confesión* solicitada por la idea del deber religioso y de una esperanza francesa.

El autor ha publicado muy joven, es decir, hace una decena y una docena de años, versos escépticos y tristemente ligeros. Se atreve a decir que en éstos de ahora ninguna disonancia irá a molestar la delicadeza de un oído católico: será su más cara gloria como es su esperanza más altiva[91].

I

I

Buen caballero enmascarado que cabalga en silencio,
el Infortunio ha traspasado mi viejo corazón con su lanza.
La sangre de mi viejo corazón ha arrojado sólo un reguero rojo,
después se ha evaporado entre las flores, al sol.
La sombra apagó mis ojos, un grito vino a mi boca
y mi viejo corazón murió con un temblor cruel.
Entonces el caballero Infortunio se acercó,
puso pie a tierra y me tocó con su mano.
Su dedo enguantado de hierro entró en mi herida
mientras él reafirmaba su ley con voz dura.
Y así en el contacto helado del dedo de hierro
un corazón me renacía, todo un corazón puro y altivo.
Y así, hirviente de candor divino,
un corazón joven y bueno latió en mi pecho.
Así yo quedaba tembloroso, ebrio, un poco incrédulo,
como un hombre que ve en visiones a Dios.
Pero el buen caballero, de nuevo en su animal,
al alejarse me hizo un signo de cabeza
y me gritó (oigo esta voz *todavía*):
«¡Por lo menos, prudencia! Porque sólo sale bien una vez».

II

Yo había penado como Sísifo[92]
y trabajado como Hércules[93]
contra la carne que se rebela.
Yo había luchado, había asestado
golpes para destrozar montañas,
y combatido como Aquiles[94].
Huraño amigo que me guías,
tú sabes bien, coraje impío,
si emprendimos estas campañas,
si hemos descuidado algo
en esta guerra agotadora,
si hemos trabajado bien.
Todo en vano: el rudo gigante
por todas partes a mi esfuerzo
oponía su atmósfera de astucia,
y siempre un cobarde amparado
en mis propósitos, que él espía[95]
entregaba las llaves de la ciudad.
Fuese mi suerte mala o buena,
siempre una parte de mi corazón
abría su puerta a la Gorgona[96].
¡Siempre el soborno enemigo
sabía envolver en su trampa
incluso la victoria y el honor!
Yo era el vencido a quien asedian,
presto a vender cara su sangre,
cuando, blanca en vestidura de nieve,
tan bella, con la frente humilde y altiva,
una Señora vino sobre la nube[97]
y con un signo ahuyentó la carne.
En una tempestad desconocida
de rabia y gritos inhumanos,
y desgarrando su garganta desnuda,
el Monstruo retomó sus caminos
por los bosques llenos de amores atroces,
y la Señora, juntando las manos:
«Mi pobre combatiente que ahondas,

dice, en vano este dilema,
¡tregua a las victorias desdichadas!
«Te llega un socorro divino
del que soy segura mensajera
para tu salvación, al fin posible».
—«Oh mi Señora cuya voz querida
alienta a un herido ansioso
de ver acabar la guerra cruel,
«Vos que habláis en un tono tan dulce
cuando me anunciáis la buena nueva,
mi Señora, ¿quién sois?».
—«Yo había nacido antes de todas las causas
y también veré el fin de todos
los efectos, estrellas y rosas.
«Al mismo tiempo, buena, sobre vosotros
hombres débiles y pobres mujeres,
lloro. Y os encuentro locos.
«Lloro sobre vuestras tristes almas,
tengo amor por ellas, tengo miedo
por ellas, y por sus deseos infames.
«Esto no es la felicidad.
¡Vigilad, Alguien a quien amo lo dijo,
vigilad, temor al que soborna,
«vigilad, temor del Día Supremo!
¿Quién soy?, me preguntabas.
Mi nombre somete incluso a los ángeles,
«soy el corazón de la virtud,
soy el alma de la sabiduría,
mi nombre incendia el Infierno terco,
«soy la dulzura que reconstruye,
amo a todos y no acuso a nadie,
mi nombre, él solo, se llama promesa,
«soy el único huésped oportuno,
yo hablo al rey el lenguaje verdadero
de la mañana rosa y de la tarde oscura.
«Soy la ORACIÓN[98], y mi fruto
es tu vicio en derrota a lo lejos.
Mi requisito: «Tú, sé prudente».
—«Sí, mi Señora, y sedme testigo[99]».

III

¿Qué dices, viajero, de los países y las estaciones?
¿Al menos has cosechado tedio, pues está maduro,
tú, ahí fumando apestosos cigarros,
negro, proyectando una sombra absurda en la tapia?
Tus ojos también están muertos[100] tras las aventuras,
tu mueca es la misma y tu duelo semejante:
como la luna vista a través de los mástiles,
como el viejo mar bajo el joven sol,
como el antiguo cementerio de tumbas siempre nuevas.
Pero veamos, dinos los relatos adivinados,
esas desilusiones que lloran a lo largo de los ríos,
esos disgustos tan insulsos como recién nacidos,
esas mujeres. Di los gases, y el horror idéntico
siempre del mal, de lo feo en todas sus rutas,
y habla del Amor y aun de la Política
con sangre deshonrada de tinta en sus manos.
Y sobre todo no vayas a olvidarte de ti mismo,
arrastrando tu debilidad y tu simpleza
por todas partes, allí donde se combate y se ama,
de forma tan triste y loca, en verdad.
¿Has purgado bastante esa pesada inocencia?
¿Qué contestas? El hombre es duro, ¿y la mujer? Y tus llantos,
¿quién los bebió? ¿Y qué alma que haga inventario de ellos,
consuela las que se pueden llamar tus desdichas?
¡Ah los otros, ah tú! Crédulo con quien te adula,
tú que soñabas (eso era excesivo, también)
no sé qué muerte ligera y delicada.
¡Ah tú, especie de ángel con su deseo helado!
¿Pero, ahora, los planes, las metas? ¿Eres capaz aún,
o de haber llorado se te ha desleído el corazón?
El árbol es tierno si se le juzga por la corteza
y tu apariencia no es la de una gran victoria.
¡Tan torpe aún! Con la agravante de ser
ahora una especie de idílico dormido
que observa el cielo estúpido por la ventana
abierta a los ojos burlones del demonio del mediodía.
¡Tan igual en esta extrema decadencia!

En fin. Pero en tu lugar un ser con sentido,
pagando a los violines querría conducir el baile,
a riesgo de alarmar un poco a los transeúntes.
¿No tienes, registrando los rincones de tu alma,
un vicio hermoso para sacarlo como un sable al sol,
algún vicio alegre, desenfadado, que se inflame
y vibre, y se clave rojo en la frente del cielo bermejo?
¿Uno o varios? Si es así, mejor. Y parte con premura
a la guerra, y suelta estocadas y tajos, sin distinguir,
y ponte esa máscara indolente donde se abriga
el odio insaciable y a la vez ahíto…
Es preciso no ser cándido en esta bufonada de mundo
en que la dicha no tiene nada de exquisita e incitante
si en ella no bulle algo perverso y repulsivo,
y para no ser cándido se ha de ser malvado.
—Sensatez humana, tengo los ojos para otras cosas,
y de ese pasado del que tu voz describía
el tedio, para añadir consejos aún más sombríos,
no me acuerdo sino del mal que hice.
En todos los movimientos caprichosos de mi vida,
de mis «desdichas», según el momento y lugar,
de los otros y de mí, de la ruta cubierta,
no he retenido más que la gracia de Dios.
Si me siento castigado, es que debo serlo,
ni el hombre ni la mujer están aquí para nada.
Pero tengo la firme esperanza de conocer un día
el perdón y la paz prometida al Cristiano.
Bien está no ser ingenuo en este mundo de una hora;
pero, para no serlo para siempre,
lo que es necesario que reine y permanezca,
no es la maldad, es la bondad[101].

IV

¡Desdichado[102]!. Todos los dones, la gloria del bautismo,
tu niñez cristiana, una madre que te quiere,
la fuerza y la salud como el pan y el agua,
este porvenir, en fin, descrito en la pintura
de un pasado más claro que el juego de las mareas,
tú lo despojas todo, pierdes en tus viles melindres
hasta los últimos poderes de tu espíritu.
La maldición de no estar jamás harto
te sigue por el mundo donde el horizonte te atrae,
¡el hijo pródigo con sus gestos de sátiro!
Ninguna advertencia, dolorida o burlona,
prevalece sobre el impulso funesto de tu corazón.
Tú vagas a través del peligro y el ridículo,
con la irresponsable audacia de un Hércules[103]
cuyos trabajos fueran necesariamente locos.
La amistad —¡señora!— ha silenciado su reproche blando
y casto, y sin más esperanza que la última,
viene a orar, como al lecho de un moribundo que blasfema.
La patria olvidada es dura con sus hijos horribles,
y el mundo levanta alrededor sus zarzales profundos
en que todo deseo perverso se agota en flechas muertas.
Ahora te es preciso pasar por los portones,
apretando el paso con miedo a que alguien suelte el perro
y si no oyes reír, de momento todo va bien.
¡Desdichado, tú, Francés, tú, Cristiano, qué lástima!
Pero tú sigues —el pensamiento oscuro de la imagen
de una felicidad que necesitas inmediata— siendo
ateo (¡con el vulgo!) y ansioso del instante,
todo apetito entre apetitos feroces,
prendado de la tontería actual, palabras, juergas
y festines, la «Ciencia», y el «espíritu de París»,
sigues glorificando aquello por lo que pereces,
imbécil, y negando el sol que te ciega.
Todo lo que la época tiene de estúpida pace y muge
en tu cerebro, igual que un rebaño en la pradera,
y los vicios de todo el mundo han emigrado
por tu sangre, cuyo hierro indignamente palidece.

Ya no eres bueno para nada sano, tu palabra
está muerta por el argot y la malicia,
y por haber seguido los embustes del momento.
Tu memoria, abarrotada de tanta obscenidad,
no sabría acoger la más pequeña idea,
y chapotea entre el egoísmo ambiente,
en busca de no se puede decir qué vil vacío.
Sólo, entre las ruinas vergonzantes del desastre,
el Orgullo, que impone la llama en la frente del poetastro
y concede al criminal su prestigio odioso,
solo, el Orgullo está vivo, danza en tus ojos,
contempla la Culpa y ríe al complacerse en ella.
—¡Dios de los humildes, salvad a este niño de la cólera!

V

Belleza de las mujeres, su debilidad, y esas manos pálidas
que hacen a menudo el bien y pueden todo el mal.
Y esos ojos, en donde de animal sólo queda
lo justo para decir: «Basta» a los furores viriles.
Y siempre, adormecedora materna de estertores,
incluso cuando miente, esa voz. Matutina
llamada, o canto tan dulce de ocaso, o fresco signo, .
o bello sollozo que va a morir al pliegue de los chales…
¡Hombres duros! ¡Vida fea y atroz de aquí abajo!
Que al menos, lejos de los besos y los combates,
algo permanezca un poco sobre el monte,
algo del corazón infantil y tenue,
bondad, respeto. Porque ¿qué nos acompaña?
y en verdad, cuando la muerte venga, ¿qué queda[104]?.

VI

Vosotras, como quien cojea a lo lejos, Penas y Alegrías,
tú, corazón sangrante de ayer, que ardes hoy;
pero es cierto que se ha acabado, que todo huyó
de nuestros sentidos, tanto las sombras como las presas.
Viejas felicidades, viejas desdichas, como una fila de ocas
sobre el camino polvoriento en que todos los pies han brillado,
¡buen viaje! Y la Risa y, más vieja que ella,
tú, Tristeza, anegada en la vieja negrura que diluyes.
¡Y el resto! —Un dulce vacío, una gran renuncia,
alguien en nosotros que siente la paz inmensamente,
un candor de frescura deliciosa…
Y ved, nuestro corazón que sangraba bajo el orgullo,
arde en el amor, y va a ser acogido
en la vida, en favor de una muerte preciosa[105].

VII

Los falsos días bellos han brillado todo el día, mi pobre alma,
y ahí están vibrando en los cobres del ocaso.
Cierra los ojos, pobre alma, y vuelve enseguida:
una tentación de las peores. Huye del infame.
Han brillado todo el día en largos granizos de llama,
batiendo toda la vendimia en las colinas, tumbando
toda la cosecha del valle, y destrozando
el cielo todo azul, el cielo cantor que te requiere.
Oh, palidece y vete, lenta y juntando las manos.
¿Acaso estos ayeres iban a comer nuestros bellos mañanas?
¿Acaso la vieja locura estaba todavía en camino?
Estos recuerdos ¿hará falta volver a matarlos?
Un asalto furioso, el supremo sin duda.
Oh, vete a rezar contra la tormenta, vete a rezar[106].

VIII

La vida humilde de trabajos tediosos y faciles
es una obra selecta que exige mucho amor.
Mantenerse alegre cuando el día, triste, sucede al día,
ser fuerte, y ejercitarlo en circunstancias viles[107],
no oír, no escuchar entre los ruidos de las grandes ciudades
más que la llamada, oh Dios mío, de las campanas en la torre,
y hacer de sí mismo uno de estos ruidos, en el curso
del cumplimiento vil de tareas pueriles,
dormir entre los pecadores siendo un penitente,
no amar sino el silencio y sin embargo conversar,
el tiempo tan largo en la larga paciencia,
el escrúpulo ingenuo en los arrepentimientos tenaces,
y todos estos cuidados en torno a estas pobres virtudes.
—¡Aléjate, dice el Ángel Guardián, del orgullo que regatea[108]!.

IX

¡Sabiduría de un Louis Racine[109], te envidio!
Oh, no haber seguido las lecciones de Rollin[110],
no haber nacido en el declive del gran siglo,
cuando el sol poniente, tan bello, doraba la vida,
cuando Maintenon[111] arrojaba sobre la Francia cautiva
la sombra dulce y la paz de sus cofias de lino,
y real abrigaba a la viuda y al huérfano;
cuando el estudio era seguido por la oración,
cuando poeta y doctor, simplemente, buenamente,
comulgaban con fervores de novicio,
humildes ayudaban a Misa y cantaban en los cultos
y, al llegar la primavera, delicados se cuidaban
de ir por los Auteuils a recoger rosas y lilas
alabando a Dios, como Garó[112], por todas las cosas[113].

X

No. ¡Fue galicano[114], ese siglo[115], y jansenista[116]!.
Es hacia la Edad Media enorme y delicada
adonde precisaría mi corazón al pairo navegar,
lejos de nuestros días de espíritu carnal y carne triste.
Rey, político, monje, artesano, químico,
arquitecto, soldado, médico, abogado,
qué tiempo. Sí, que mi corazón náufrago reembarque
hacia toda esa fuerza ardiente, ágil, artista.
Y allí que yo participara —dondequiera, en la corte
o en otro lugar, no importa— del ser de la vida,
y que yo fuese un santo, actos buenos, pensar recto,
alta teología y moral firme,
guiada por la locura única de la Cruz
sobre tus alas de piedra, oh loca Catedral.

XI

Amiguetes que supisteis probarnos
mediante A más B que dos y dos son cuatro,
pero que después queréis consumar
esa victoria en la que uno se deja vencer
y coronar vuestras conquistas de un golpe
con este bofetón a la humana memoria:
«Dios no os ha revelado absolutamente nada
porque sostenemos que es sólo sombra huera,
sólo el perfil y sólo la distancia,
sobre todos los muros que el miedo edifica,
de vuestro puro y simple movimiento;
y nosotros dictamos esta filosofía».
—Hermanos tan queridos, dejadnos reír un poco,
nosotros los fervientes de una lógica rancia,
que justamente no tenemos fe sino en Dios
y ponemos nuestra esperanza en la Esperanza,
dejadnos reír un poco, llorar también,
llorar sobre vosotros, reír del viejo blasfemo,
reír del viejo Satán tan estúpido,
llorar sobre este Adán pese a todo inocente.
Hermanos nuestros de quienes pagamos el orgullo,
hijos todos del mismo Amor, ah la ciencia,
vamos, pues, id, pues, son nuestras tumbas
ingenuas o no, es nuestra desconfianza
o nuestra confianza en los únicos Relatos,
es nuestro oído abierto de par en par
o tristemente cerrado a la palabra exacta.
Hermanos, abandonad la ciencia glotona
que quiere robar de las cepas prohibidas
el fruto sangriento que no debe conocerse.
Soltad su brazo que os mantiene expectantes
para infiernos que Dios no ha hecho nacer,
sino que son la obra horrenda del pecado,
pues nosotros, hijos atentos de la Historia,
sostenemos el honor jamás maltrecho
de la Tradición, ¡gloria y suplicio!
Estamos seguros de los Antepasados cuando dicen

que han visto a Dios bajo tal o cual forma,
y anuncian para los crímenes actuales
la pena inmensa o el inmenso perdón.
Puesto que habían visto a Dios presente siempre,
puesto que no mentían y nuestros crímenes
se hacen espantosos, puesto que vuestros ojos son miopes
y hay también arrepentimientos sublimes,
ellos lo dijeron todo. Saber el resto está bien,
que dos y dos sean cuatro, oh maravilla.
Naderías inocentes, pero naderías menos que nada,
cuando ahí está la última hora que vigila
todo otro cuidado, ciertamente, en el hombre.
Guardaos de que buscar en exceso no os seduzca
lejos de una firme o consciente humildad…
El único sabio es todavía Moisés.

XII

Así, ahí estáis encumbrados, amiguetes,
desde los tiempos de mi carta primera,
encumbrados, decía, a los altivos empleos prometidos
a vuestra tesis, en estos días de luz.
Ahí estáis, reyes de Francia. Es vuestro turno[117].
Reyes varios de una Francia postiza.
Pero reyes de hecho y no sin algún amor
por un trono gravoso con presupuesto rico.
¡Manos a la obra, amiguetes! Tenemos derecho
a veros ahí, pagando de nuestro bolsillo,
y también a regocijarnos un poco
de vuestro estado sin miedo y sin reproche.
¿Sin miedo? Del amo. Oh, el amo, pero si es
el Ignorante-cifra y el Sufragio-número,
total, el pueblo, un «asno» fuerte «que está
cabreado» por vosotros, esperanza clara, después oscurecida.
Cabreado como una cabra, ésa es la palabra.
Y vuestro brazo, sangrando hasta el codo,
se esfuerza en vano: fuerte como Béhémot[118]
el monstruo tira… y vuestro miedo es tal
cuando el asno rebuzna, que veis partir
a quien por los dientes os suelta cien coces
en forma de censura bien sufrida…
Corred después, frotando vuestros riñones doloridos.
Oh pueblo, nosotros inmensamente te amamos:
¿no eres acaso tú la pobre alma ignorante
víctima de todo lo que sabe y lo que miente?
¿no eres tú la inmensidad que sufre?
La caridad nos hace buscar tus cuitas,
la fe nos guía a través de tus tinieblas.
Te han convertido en semejante a los animales
menos su inocencia, y lleno de instintos fúnebres.
El orgullo te ha prendido en este ochenta y nueve[119],
Nabucodonosor[120], y te ha hecho pastar,
asno obstinado, cordero terco, duro buey,
apacentando poder, familia, soldado, clérigo.
Oh, campesino quebrado sobre tus surcos,

pálido obrero a quien revienta la máquina,
miembros sagrados de Jesucristo, vamos,
levantaos, honrad vuestro espinazo,
llevad en vuestras manos fuertes el amor que falta,
vuestros pies valientes son los más bellos del mundo,
respetadlos, huid de los caminos torcidos,
cerrad el oído a ese inmundo consejo,
volved a ser los Franceses de antaño,
hijos de la Iglesia y dignos de vuestros padres.
Oh, si os supieran sobre estos escudos[121],
sus huesos sudarían de vergüenza en los cementerios.
—Vosotros, nuestros tiranos minúsculos de un día
(la enormidad de los actos vuelve a los príncipes,
sobre todo de linaje impuro, y pese a la corte
y al esplendor y al fasto, aun más débiles),
abandonad el reino y volved a vuestro sitio.
También la hora está próxima en que la tormenta
os va a dejar ociosos, y todo blanco
el porvenir flota con su Flor[122] encantada
sobre la Bastilla absurda en que retenéis
a Francia con grillos de blasfemia y cisma,
y la crónica de clementes Téniers[123]
os pinta ya yendo al catecismo.

XIII

Príncipe[124] muerto como soldado por Francia[125],
alma en verdad elegida,
altivo joven puro caído en plenitud de ideales,
¡te amo y te saludo!
Este mundo es tan perverso, nuestra pobre patria
camina bajo tantas tinieblas,
bajel desamparado cuya tripulación grita
con voces fúnebres,
este siglo es como un cielo trágico donde los naufragios
parecen escritos de antemano…
Mi juventud, educada en las doctrinas salvajes,
detesta tu infancia,
y más tarde, corazón pirata prendado de las últimas costas
en que la revuelta nace,
mi edad de hombre, negra de tempestades y culpas,
aborrece tu juventud.
Ahora amo a Dios, su amor y su rayo
me han hecho un alma limpia
y ahora que mi orgullo reducido a polvo,
humilde, acepta la prueba,
admiro tu destino, adoro, lleno de lágrimas
por los llantos de tu madre,
al Dios que te hizo morir, príncipe hermoso, bajo las armas,
como un héroe de Homero.
Y digo, aun reservando mi supremo voto
al lis de Luis XVI:
Napoleón que fuiste digno de la diadema,
gloria a tu muerte francesa.
Y rogad por nosotros, por esta antigua Francia,
vos hoy verdaderamente «Señor[126]»,
al Dios que os coronó, sobre la tierra pagana,
buen cristiano, con el martirio.

XIV

Volveréis pronto, con los brazos llenos de perdones
según vuestra costumbre,
Padres excelentes que hoy perdemos[127]
para colmo de amargura.
Volveréis, ancianos exquisitos, con el honor,
y la Flor querida,
y cuántos llantos alegres, y cuántos gritos felices
en toda la patria.
Volveréis después del glorioso exilio,
después de la cosecha de almas,
después de haber rogado por los de aquí —fueran ellos
aun más infames—,
después de haber cubierto las islas y el mar
con vuestra sombra tan dulce
y haber regocijado al cielo y consternado al infierno,
bendecido al que os rechaza,
bendecido a quien os despoja al grito de libertad,
bendecido al impío en armas,
y al niño que os toma de los brazos —y redimido,
nuestros crímenes con lágrimas.
Proscritos de los días, vencedores del tiempo, no hay despedida,
sois la esperanza.
Hasta pronto, santos Padres, que nos valgáis de Dios
la salvación de Francia.

XV

No se ofende sino a Dios, que sólo él perdona.
Pero
se entristece al hermano, se le aflige, se le hiere,
se hace llorar su fragilidad o estallar su odio
y es un crimen horrible que turba la paz
de los simples, y da al mundo su pasto,
escándalo, corazones perdidos, palabras gruesas y rudo reír,
muy a menudo por efecto de la naturaleza
de las cosas, este pecado encuentra su castigo
incluso aquí abajo, feroz y largo, comúnmente.
Pero el poderoso *Amor* da a la criatura
el sentido de su desdicha, que lleva al arrepentimiento
por una ruta lenta y elevada, pero muy certera.
Entonces un gran deseo, uno solo, viene a investir
al penitente, después de las primeras alertas,
y es el de humillar su cabeza ante el llanto
de hace poco, sin nada que pueda mitigar
el golpe directo al orgullo, y rendir las armas
como un soldado vencido —triste, de buena fe.
¡Oh hermana mía, que me has castigado, perdóname[128]!.

XVI

Escuchad la canción tan dulce[129]
que sólo llora para agradaros.
Es discreta, es ligera:
un temblor de agua sobre el musgo.
La voz os fue conocida (¿y querida?),
pero ahora está cubierta de velos
como una viuda desolada
y como ella, sin embargo, aún arrogante,
y en los largos pliegues de su velo
que palpita con las brisas de otoño,
esconde y muestra al corazón que se asombra
la verdad como una estrella.
Ella dice, con esa voz reconocida,
que la bondad es el camino,
que de la envidia y el odio
nada queda, al llegar la muerte.
Habla también de la gloria
de ser sencillo sin esperar más.
Y de bodas de oro y de la tierna
dicha de una paz sin triunfo.
Acoged a la voz que persiste
en su ingenuo epitalamio.
Vamos, nada es mejor para el alma
que hacerse un alma menos triste.
Está en pena y de paso,
el alma que sufre sin cólera,
y qué clara es su moral…
Escuchad la sabia canción[130].

XVII

Las queridas manos que fueron mías,
tan pequeñas, tan bellas,
tras los errores mortales
y todos los actos impíos,
después de las radas y las playas,
y los países y las provincias,
más regias que en tiempo de los príncipes,
las manos queridas me abren los sueños.
Manos en sueño, manos sobre mi alma,
¿acaso sé yo lo que os dignáis,
entre los rumores malignos,
decir a esta alma que desfallece?
¿Acaso miente mi visión casta
de afinidad espiritual,
de complicidad materna,
de afecto inmenso e íntimo?
Remordimientos queridos, bonísima pena,
sueños benditos, manos consagradas,
¡oh estas manos, sus veneradas manos,
haced el gesto que perdona[131]!.

XVIII

He vuelto a ver a mi único hijo[132]: pareció
que se abría en mi corazón la última herida,
aquélla cuyo dolor más exquisito me promete
una muerte deseable en un día consolado.
La buena flecha aguda y su frescor que subsiste
en estos instantes selectos han detenido
los sueños pesados del escrúpulo tedioso,
y toda mi sangre cristiana cantó la Canción pura.
¡Oigo todavía, veo todavía! ¡Ley del deber
tan dulce! Al fin sé lo que es ver y oír,
¡oigo, veo siempre! ¡Voz de los buenos pensamientos,
inocencia, porvenir! ¡Sabio y silencioso,
cuánto voy a amaros, un instante apretadas,
bellas manos pequeñas que cerraréis mis ojos!

XIX

Voz del Orgullo: grito poderoso como de un cuerno,
estrellas de sangre sobre corazas de oro.
Titubeamos a través de calores de incendio…
Pero al fin se pierde la voz, como de un cuerno.
Voz del Odio: campana en el mar, falsa, ensordecida
de nieve lenta. Hace tanto frío. Pesada, empalagosa,
la vida tiene miedo y corre locamente por el muelle
lejos de la campana que ya va ensordeciéndose.
Voz de la Carne: grosero alboroto fatigado.
Las gentes han bebido. El lugar pone cara de alegría.
Ojos, nombres, y el aire lleno de aromas atroces
donde viene a morir el grosero alboroto fatigado.
Voz de lo Ajeno: lejanías en la niebla. Bodas
van y vienen. Infinitos apuros. Negocios
y todo el circo de la vida social
al son ratonero del violín de las bodas.
Cóleras, suspiros negros, disgustos, tentaciones,
que ha sido preciso sin embargo que oigamos
para que se acallaran los silencios honestos,
cóleras, suspiros negros, disgustos, tentaciones
Ah, Voces, morid, pues, moribundas como estáis,
sentencias, palabras vacías, metáforas mal formadas,
toda la retórica en fuga del pecado,
ah, Voces, morid, moribundas como estáis.
No somos ya de los que habríais elegido.
Morid en nosotros, morid en los humildes deseos ocultos
que nutre la dulzura de la palabra fuerte,
porque nuestro corazón no es ya de los que elegiríais.
Morid en la voz que la plegaria sube
al cielo, cuya puerta sólo ella abre y cierra,
y cuyos sellos poseerá el último día,
morid en la voz que la plegaria trae,
¡morid en la voz terrible del Amor[133]!.

XX

El enemigo se disfraza en el Tedio
y me dice: «¿Para qué, pobre incauto?»
Yo paso y me burlo de él.
El enemigo se disfraza en la Carne
y me dice: «Bah, bah, levanta una falda».
Yo esquivo el consejo amargo.
El enemigo se transforma en Ángel
de luz y dice: «¿Qué es tu esfuerzo
al lado de los tributos de gloria
y Fe debidos al Padre celestial?
¿Tu Amor llega hasta la muerte?»
Respondo: «Me queda la Esperanza».
Como es un viejo lógico,
bien obró para obligarme
a no *querer* replicar nada.
Pero sabiendo *quién es*, espantado
de no sentir ya la luz de los astros,
rezaré por humildad[134].

XXI

Anda tu camino sin inquietarte más.
La ruta es recta y sólo tienes que ascender,
llevando allá el único tesoro que vale,
y el arma única para un caso de batalla,
la pobreza de espíritu y Dios en ti.
Ante todo hay que conservar la esperanza.
¿Qué importa un poco de noche y de dolor?
La ruta es buena y la muerte está al final.
Sí, conserva la esperanza ante todo.
La muerte un lecho de gozo te prepara a lo lejos.
Y hazte dulce con toda la dulzura.
La vida es fea, pero aún es tu hermana.
Sencillo, trepa por la colina y canta incluso
para alejar a la maligna prudencia
cuya voz queda está para tentar tu fe.
Simple como un niño, trepa la colina,
humilde como pecador que odia el pecado,
canta, y aun estate alegre, para desafiar
el tedio que el enemigo puede enviarte
a fin de adormecerte en el camino.
Ríe de la vieja trampa y del viejo seductor,
porque la Paz está allá, sobre la altura,
y luce entre fanfarrias de gloria.
Sube, enajenado, en la noche blanca y negra.
Ya el Ángel Guardián extiende sobre ti
alegremente sus alas de triunfo[135].

XXII

¿Por qué triste, mi alma,
triste hasta la muerte[136],
cuando el esfuerzo te convoca,
cuando el supremo esfuerzo
está ahí y te convoca?
¡Ah, tus manos que retuerces
en vez de ponerte a la tarea,
tus labios mordidos
y su silencio cobarde,
y tus ojos que están muertos!
¿No tienes la esperanza
de la fidelidad
y, para mayor garantía
en tu certeza,
no tienes sufrimiento?
Pero ahuyenta el sueño
y esta quimera que gime.
¡Claro día y pleno sol!
Mira, es más de la hora:
el cielo vibra enrojecido,
y la luz cruda,
recortando con trazo negro
todo lo que aparece,
te muestra el Deber
y su áspera forma.
Ve hacia él vivamente,
verás que desaparece
todo aspecto riguroso
de su naturaleza
junto con la distancia.
Es el depositario
que un tesoro te guarda
de amor y de misterio,
más precioso que oro,
más seguro que nada en la tierra,
los bienes que no se ven,
todo gozo inaudito,

vuestra paz, santos combates,
el éxtasis abierto
y el olvido de aquí abajo,
¡y el olvido de aquí abajo[137]!.

XXIII

Nacido niño de la gran ciudad
y de las revueltas serviles,
todo lo he buscado allí, hallado,
soñado con tanta ansia.
Pero, como nada permanece,
he dicho un adiós ligero
a todo lo mudable,
al placer, a la dicha misma,
incluso a todo lo que amo
salvo a Vos, mi dulce Señor.
La Cruz me ha tomado en sus alas
y me lleva con su más alto celo,
silencio, expiación,
y la vocación árida
por la virtud que se ignora.
Humildad querida, dulce,
riega mi caridad,
empápala con tus aguas vivas.
¡Oh mi corazón que sólo vives
con el fin de una buena muerte[138]!.

XXIV

El alma antigua era ruda y vana
y no veía en el dolor
sino la agudeza de la pena
o el asombro del infortunio.
El arte, su cara más transparente,
traduce este doble sentimiento
en dos grandes modelos de Madre,
presa de la suprema tortura.
Es la vieja reina de Troya[139]:
todos sus hijos han muerto por el hierro.
Entonces el bárbaro duelo ladra
y gañe en el borde del mar.
Corre a lo largo de la orilla,
babeando hacia la marea espumosa,
hirsuta, aullando, salvaje,
una perra, literalmente…
Y es Níobe[140] quien se espanta
y conserva fijamente en los ojos
sobre las losas de piedra extraña
a sus hijos muertos por los dioses.
El aliento expira en su boca,
muere con un gesto demente.
Ya no es más que un mármol indómito
transportado nadie sabe dónde…
El dolor cristiano es inmenso,
como el corazón del hombre,
Ella padece, después piensa,
y tranquila prosigue su camino.
Está de pie sobre el Calvario
anegada en lágrimas y sin gritar.
¡Es también una madre,
pero qué madre de qué hijo!
Asume su parte en el Tormento
que salva a todas las naciones,
enterneciendo el sacrificio
con su vasta compasión.
Y como todos son sus hijos,

al mundo y su languidez
toda la caridad afluye
de las siete heridas de su corazón.
En el día que vendrá, para la gloria
de los cielos al fin del todo abiertos,
los que supieron y pudieron creer,
buenos y dulces, salvo el único Malvado,
todos ellos, hacia el gozo infinito
en la colina de Sión
subirán como en un ala bendecida
de su asunción en los pliegues[141]141.

II

I

Oh Dios mío, me habéis herido de amor
y la herida aún está vibrante,
oh Dios mío, me habéis herido de amor.
Oh Dios mío, vuestro temor me ha golpeado
y la quemadura está aún ahí y retumba,
oh Dios mío, vuestro temor me ha golpeado.
Oh Dios mío, he conocido que todo es vil
y vuestra gloria en mí se ha instalado,
oh Dios mío, he conocido que todo es vil.
Anegad mi alma en las olas de vuestro Vino,
fundid mi vida en el pan de vuestra mesa,
anegad mi alma en las olas de vuestro Vino.
Ésta es mi sangre que no he vertido,
ésta es mi carne indigna de sufrimiento,
ésta es mi sangre que no he vertido.
Ésta es mi frente que sólo ha podido sonrojarse,
para escabel de vuestros adorables pies,
ésta es mi frente que sólo ha podido sonrojarse.
Éstas son mis manos que no han trabajado,
para los carbones ardientes y el extraño incienso,
éstas son mis manos que no han trabajado.
Éste es mi corazón que sólo ha latido en vano,
para palpitar en los espinos del Calvario,
éste es mi corazón que sólo ha latido en vano.
Éstos son mis pies, frívolos viajeros,
para acudir al grito de vuestra gracia,
éstos son mis pies, frívolos viajeros.
Ésta es mi voz, ruido desagradable y mentiroso,
para los reproches de la Penitencia,
ésta es mi voz, ruido desagradable y mentiroso.
Éstos son mis ojos, luminarias de error,
para ser apagados en el llanto de la plegaria,
éstos son mis ojos, luminarias de error.
Ay, Vos, Dios de ofrenda y de perdón,
cuál es el pozo de mi ingratitud,
ay, Vos, Dios de ofrenda y de perdón.
Dios de terror y Dios de santidad,

ay, el negro abismo de mi crimen,
Dios de terror y Dios de santidad,
Vos, Dios de paz, de dicha, de gozo,
todos mis miedos, todas mis ignorancias,
Vos, Dios de paz, de dicha, de gozo,
Vos lo sabéis todo, todo,
y que soy más pobre que nadie,
Vos lo sabéis todo, todo,
pero lo que tengo, Dios mío, os lo doy[142].

II

No quiero amar sino a mi madre María.
Todos los otros amores son de mandamiento.
Necesarios como son, mi madre sólo
podrá encenderlos en corazones que la quieren.
Por Ella debo amar a mis enemigos,
por Ella he elevado esta ofrenda,
y la dulzura de corazón y el celo en el culto,
con que yo le rogaba. Ella los ha aceptado.
Y como yo era débil y malvado todavía,
con las manos flojas, los ojos deslumbrados del camino,
Ella besó mis ojos y me juntó las manos,
y me enseñó las palabras para adorarla.
Por Ella he querido estos pesares,
por Ella tengo en las cinco llagas mi corazón,
y por mi humilde[143] esfuerzo hacia la cruz y las espinas,
como yo la invocaba, Ella me preparó para salvarme[144].
No quiero pensar más que en mi madre María,
Trono de Sabiduría[145] y fuente de perdón,
Madre de Francia también, de quien esperamos
inquebrantablemente el honor de la patria.
María Inmaculada[146], amor esencial,
lógica de la fe cordial y viva,
¿al amaros hay algo bueno que no haga,
al amaros con amor único, Puerta del Cielo[147][148]?.

III

Vos sois calmo, queréis un voto discreto,
secretos a media voz en el silencio y en la sombra,
el corazón que se derrama antes de latir,
y a esos tímidos, menos paralizados de lo que parece.
Vos acogéis con gesto exquisito los pensamientos
que marchan en orden y no buscan hacer ruido.
Vuestra mano, siempre presta a la caída del fruto,
es paciente con el árbol y se abstiene de agitarlo.
Y si el inmenso amor de vuestros mandamientos
abraza y prende a todos en su solicitud,
vuestros consejos inspiran a los mejores y el estudio
y el trabajo de los más humildes retiros.
El pecador, si pretende conoceros y complaceros,
oh vos que amándonos tanto hablabais tan poco,
debe y puede, a toda hora del día y en todo lugar,
hacer bien y oscuramente su deber y callarse,
callarse para el mundo, puro senado de locos,
callarse sobre el prójimo, almas preciosas,
porque que callemos os place, hasta en las horas pías,
hasta en la muerte, si no ante el clérigo y vos.
Dadles el silencio y el amor del misterio,
oh Dios, glorificador de lo bien hecho y sin ruido,
a esos tímidos menos paralizados de lo que parece,
y el horror, y el hábito de las cosas de la tierra.
Dadles la resignación, oh Dios mío,
la máxima dulzura, el orden y la inteligencia,
para que el día supremo alcancen la gracia
del Cordero formidable en la nueva Sión[149],
para que puedan decir: «Al menos supimos creer»
y que el Cordero terrible, habiendo pasado todo,
les responda: «Venid, habéis merecido,
pacíficos, mi paz, y doloridos, mi gloria[150]».

IV

1

Mi Dios me ha dicho[151]: «Hijo mío, has de amarme. Ves
mi flanco traspasado, mi corazón que se enciende y sangra[152],
y mis pies ofendidos que Magdalena riega
de lágrimas, y mis brazos doloridos bajo el peso
de tus pecados, y mis manos. Y ves la cruz,
ves los clavos, la hiel, la esponja, y te enseña todo
a no amar, en este mundo amargo en que la carne reina,
sino a mi Carne y mi Sangre, mi palabra y mi voz.
¿No te he amado yo mismo hasta la muerte,
hermano mío en mi Padre, hijo mío en el Espíritu,
y no he padecido, como estaba escrito?
¿No he sollozado tu angustia suprema
y no he sudado el sudor de tus noches,
lamentable amigo que me buscas donde estoy?»

2

Yo he respondido[153]: «Señor, habéis revelado mi alma.
Es verdad que os busco y no os encuentro.
¡Pero amaros! Ved cuán abajo estoy,
mientras vuestro amor siempre sube con el fuego.
Vos, la fuente de paz que toda sed reclama,
mirad un poco mis tristes combates.
¿Osaré adorar el rastro de vuestros pasos
con estas rodillas sangrientas de un arrastrarse infame?
Y sin embargo os busco en largos titubeos,
querría que vuestra sombra vistiera al menos mi vergüenza,
pero no tenéis sombra, ¡oh, Vos, el del amor que sube,
Vos, fuente tranquila, amarga sólo para los amantes
de su condenación, Vos, luz total,
salvo a los ojos cuyo párpado cierra un pesado beso!»

3

—¡Has de amarme! Soy el universal Beso,
soy este párpado y soy este labio
de los que hablas, oh enfermo querido, y esta fiebre
que te agita, soy yo siempre. ¡Has de osar
amarme! Sí, mi amor sube sin torcerse
hasta donde no trepa tu pobre amor de cabra,
y te llevará, como un águila roba una liebre,
hacia los serpoles que un cielo querido riega.
Oh mi noche clara, oh tus ojos en mi claro de luna.
Oh al anochecer este lecho de luz y de agua,
toda esta inocencia y todo este sosiego.
¡Ámame! Esta palabra es mi palabra suprema,
porque siendo tu Dios omnipotente, puedo querer,
pero sólo quiero poder que tú me ames.

4

—Señor, es demasiado. No me atrevo. ¿Amar a quién? ¿A V os?
No. Tiemblo y no me atrevo. Amaros, no me atrevo,
no quiero. Soy indigno. Vos, la Rosa
inmensa de los puros vientos del Amor, Vos, todos
los corazones de los santos, Vos que fuisteis el Celoso
de Israel, Vos, la casta abeja que se posa
en la única flor de la inocencia entreabierta
¿cómo, *yo, yo*, poder amaros? ¿Estáis locos,
Padre, Hijo, Espíritu[154]?. ¿Yo, este pecador, este cobarde,
este soberbio, que tiene hacer el mal como tarea
y no posee en todos sus sentidos, olfato, tacto, gusto,
vista, oído, y en todo su ser —en toda
su esperanza y en todo su remordimiento—, sino el éxtasis
de una caricia donde el viejo solo Adán se abraza?

5

—Has de amarme. Soy los locos que nombrabas,
soy el nuevo Adán que devora al hombre viejo,
tu Roma, tu París, tu Esparta y tu Sodoma,
como un pobre arrojado entre horribles manjares.

Mi amor es el fuego que destruye para siempre
toda carne insensata, y la evapora como
un perfume —y es el diluvio que disuelve
en su ola cualquier malvado germen que yo sembrara,
para que un día la Cruz donde muero fuese erguida
y por un formidable milagro de bondad
te tuviese un día en mí, tembloroso y domado.
Ama. Sal de tu noche. Ama. Es mi pensamiento
desde la eternidad, pobre alma abandonada,
que tú debieras amarme, a mí, el único que permanezco.

6

—Señor, tengo miedo. Mi alma tiembla entera en mí.
Veo, siento que debo amaros. Pero ¿cómo
yo me haré, oh Dios, vuestro amante,
oh Justicia, que la virtud de los buenos teme?
Sí, ¿cómo? Pues se estremece la bóveda
donde cavaba mi corazón su sepultura
y noto fluir en mí el firmamento,
y os digo: ¿de vos a mí qué senda hay?
Tendedme vuestra mano, que yo pueda elevar
esta carne acurrucada y este espíritu enfermo.
Pero recibir jamás el espaldarazo celeste,
¿es posible? ¿Un día, poder reencontrar
en vuestro seno, en vuestro corazón que fue nuestro,
el lugar donde reposó la cabeza del apóstol[155]?.

7

—Seguro, si quieres merecerlo, hijo mío, sí,
aquí está. Deja ir la ignorancia indecisa
de tu corazón a los brazos tendidos de mi Iglesia
como la avispa vuela al lirio abierto.
Acércate a mi oído. Derrámale
la humillación de una valiente franqueza.
Habla sin palabras de orgullo o recaída,
y ofréceme un aroma de arrepentimiento selecto.
Después franca y sencillamente ven a mi mesa
y te bendeciré allí con una comida deleitosa

a la que ni el mismo ángel habrá asistido,
y beberás el vino de la viña inmutable
cuya bondad, cuya fuerza y dulzura
harán germinar tu sangre a la inmortalidad.

* * *

Luego, vete. Guarda una fe modesta en este misterio
de amor por el que soy tu carne y tu razón,
y sobre todo vuelve muy a menudo a mi casa,
para participar en ella del Vino que refresca,
del Pan sin el que la vida es traidora,
para orar allí a mi Padre y suplicar a mi Madre
que te sea concedido, en el exilio de la tierra,
ser el cordero sin quejas que dona su vellón,
ser el niño vestido de lino y de inocencia,
olvidar tu esencia y tu pobre amor propio,
en fin, hacerte un poco parecido a mí
que fui en el tiempo de Herodes y Pilato[156]
y de Judas y de Pedro, a ti semejante
para sufrir y morir de una muerte perversa.

* * *

Y para premiar tu celo en estos trabajos
tan dulces que aun son gozos inefables,
te haré probar en la tierra mis primicias,
la paz de corazón, el amor de ser pobre, y mis atardeceres
místicos, cuando el espíritu se abre a tranquilas esperanzas
y cree beber, siguiendo mi promesa, en el Cáliz
Eterno, y cuando en el cielo piadoso la luna se desliza,
y suenan los ángelus rosas y negros,
esperando la asunción dentro de mi luz,
la vigilia sin fin en la costumbre de mi caridad,
la música de mi alabanza para siempre,
y el éxtasis perpetuo y la ciencia,
y estar en mi entre la amable irradiación
de tus dolores, al fin míos, que yo amaba.

8

—Ah Señor, ¿qué tengo? Heme aquí bañado en lágrimas
de un gozo extraordinario: vuestra voz
me hace como bien y mal a la vez,
y el mal y el bien, todo tiene el mismo encanto.

Río, lloro, y es como la llamada al combate
de un clarín en el campo de batalla donde veo
ángeles azules y blancos llevados en triunfo,
y este clarín me arrebata con su orgullosa alarma.
Tengo el éxtasis y tengo el terror de ser elegido.
Soy indigno, pero conozco vuestra clemencia.
¡Ah, qué esfuerzo, pero qué ardor! Y heme aquí
colmado de una humilde plegaria, aunque una turbación in-
oscurece la esperanza que vuestra voz me reveló, [mensa
y aspiro a ella temblando.

9

—Pobre alma, ¡esto era[157]!.

III

I

En adelante el Sensato, castigado
por haber amado en exceso las cosas,
vuelto prudente hasta lo infinito,
pero libre de escrúpulos melancólicos,
y retornando además al Dios
que hizo los ojos y la luz,
el honor, la gloria, y lo poco
que tiene su alma de candor gallardo,
el Sensato puede, en adelante,
asistir a las escenas del mundo,
y seguir la canción del viento,
y contemplar el profundo mar.
Irá, tranquilo, y pasará
por la barbarie de las urbes,
como un mundano en la ópera
que sale harto de danzas viles.
Incluso —y para tener abatido
el orgullo, que hizo a su alma viuda—
remontará el pasado,
ese pasado, como un río peligroso.
Volverá a ver la hierba en las orillas,
oirá la marea que llora
sobre la dicha muerta y las culpas
de esta fecha y de este tiempo…
Amará los cielos, los campos,
la bondad, la armonía y el orden,
y será dulce, aun con los malignos,
para que su muerte sea bendecida.
Delicado y no excluyente,
será del día en que vivimos:
su corazón, ante todo contemplativo,
sabrá también de las obras humanas:
pero de vuelta de las pasiones,
desconfiando un poco de los «modales»,
a vuestra civilización
preferirá los paisajes[158].

II[159]

¿Del fondo del grabado
has visto la estrella
que el invierno descubre?
Cómo tu entraña late,
cómo esta idea,
pena o deseo,
devasta a placer
tu cabeza atormentada,
pobre cabeza en llamas,
pobre corazón sin dios[160].
La ortiga y las hierbecillas
en la base de la muralla
donde la llamada fresca parte
de una aguda trompeta[161],
el viento de la colina,
el Mosa[162], el trago
que se bebe en el camino
a cada letrero,
las savias que se respiran,
las pipas que se fuman.
Un sueño de frío:
«¡Qué bella es la nieve
y todo su cortejo
en el marco angosto!
Oh tus blancos arcanos,
nueva Arcángel[163],
eterno espejismo
de mis caravanas.
Oh tu casto cielo,
nueva Arcángel».
¡Esta ciudad sombría!
Todo es temor aquí…
El cielo está helado
de iluminar tanta sombra.
Los pasos que das
entre los brezos
levantan polvaredas

para la respiración difícil…
Viajero tan triste,
¿qué pista sigues[164]?.
Es la ebriedad de muerte,
es la negra orgía,
el amargo esfuerzo
de tu vigor
hacia el olvido doliente
de la voz íntima,
es el umbral del crimen,
el ímpetu sangriento.
—Huye de la quimera:
¡tu madre, tu madre[165]!.
¿Qué voz es esta
que miente y adula?
«¡Tu cabeza aplastada,
víbora de los bosques!»
Perdón y misterio.
Déjalo dormir.
¿Quién puede, sin temblar,
juzgar sobre la tierra?
«¡Ah, con todo, con todo,
este monstruo impúdico!»[166].
¡La mar! Que pueda
lavar tu rencor
la mar de corazón grande,
tu abuela, aquella
que canta meciendo
tu angustia atroz,
la mar, dulce coloso
de seno inocente,
regañadora infinita
de tu ironía[167].
¡Vives sin saber!
Viertes tu espíritu,
tu leche y tu llama
¿en qué desesperación?
Tu sangre que se atesora
en una flor de oro
no está dispuesta aún
a consagrarse.
Espera un poco,
esto es sólo juego[168].

Este frenesí
te inicia en la meta.
Además, la salvación
vendrá de un Mesías
de quien ya no sientes
desde muchas leguas
los efluvios azules
bajo tus brazos tullidos,
¡náufrago de un sueño
que no tiene playa!
Vive en la espera
de esa hora tan próxima…
No seas prudente.
Tregua a todo reproche.
Haz lo que quieras.
Una mano te guía
a través del vacío
horrible de tus deseos.
Un poco de coraje
es la buena tempestad.
He ahí la Desdicha
en su plenitud.
Pero en su mano ruda
qué hermosa flor.
«¡La ardiente espina!»
Un lirio es menos blanco,
«me llega a las entrañas»
y el olor divino
«me llega al corazón».
¡El perfume victorioso[169]!.
«Sin embargo me lamento,
sin embargo me muero,
sin embargo estos dos corazones…»
Levanta un poco la cabeza:
«Es la Cruz».
Levanta un poco tu alma
de este mundo infame.
«¿Acaso creo?»
¿Qué sabes tú? La Bestia
ignora su cabeza,
la Carne y la Sangre
desconocen el Acto.
«Pero he hecho un convenio

que me va enlazando
a la negra falta,
yo me debo a mi
tenaz demonio:
no quiero ya creer.
No tengo necesidad
de soñar tan lejos[170].
«También escucho
rumores de antaño.
Víbora de los bosques,
¿todavía en mi camino?
Esta vez muerdes».
Deja a esta bestia.
¿Qué hace en el poeta?
¿Qué son corazones muertos?
Antes de todo olvida
tu propia locura[171].
¡Ah! Antes, ante todo,
dulzura, paciencia,
a media voz y matiz,
y paz hasta el final.
Tan bueno como sensato,
tan sencillo como bueno,
somete tu razón
al adagio más pobre,
discreto e ingenuo,
secretamente dichoso.
Sobre todo, derriba
tu orgullo feroz,
implora la gracia
de ser un puro Abel,
termina la odisea
en el arrepentimiento
de un humilde mártir
de una idea humilde.
Mira hacia arriba…
«¿Sois vos, JESÚS?»[172].

III

La esperanza luce como brizna de paja en el establo.
¿Qué temes de la avispa ebria en su vuelo loco?
Mira, el sol siempre muestra el polvo en algún agujero.
¿Cómo no te adormeces, el codo en la mesa?
Pobre alma pálida, al menos el agua del pozo helado
bébela. Y duerme después. Vamos, mira, me quedo,
y acariciaré los sueños de tu siesta,
y canturrearás como un niño arrullado.
Mediodía suena. Por favor, aléjese, señora,
duerme. Es asombroso cómo los pasos de mujer
resuenan en el cerebro de los pobres desdichados.
Mediodía suena. He hecho regar la habitación.
Venga, duerme. La esperanza luce como guijarro en un hoyo.
¡Cuándo volverán a florecer las rosas de septiembre[173]!.

IV

Gaspar Hauser[174] *canta:*

Yo he venido, tranquilo huérfano,
rico sólo de calma en mis ojos,
hacia los hombres de las grandes ciudades:
no me han encontrado maligno.
A los veinte años una turbación nueva
bajo nombre de amorosas llamas
me ha hecho encontrar bellas a las mujeres:
ellas no me encontraron bello.
Aunque sin patria y sin rey
y muy valiente no siéndolo apenas,
he querido morir en la guerra:
la muerte no me ha querido a mí.
¿Nací demasiado pronto o demasiado tarde?
¿Qué es lo que hago en este mundo?
Oh, vosotros, todos, mi pena es honda:
Orad por el pobre Gaspar[175].

V [176]

Un gran sueño negro
cae sobre mi vida:
¡duerme, esperanza,
duerme, ansiedad!
No veo ya nada,
pierdo el recuerdo
del mal y del bien…
¡Oh la triste historia!
Yo soy la cuna
que una mano balancea
en el hueco de un sepulcro:
¡Silencio, silencio[177]!.

VI[178]

¡El cielo está, por encima del tejado,
tan azul, tan tranquilo!
Un árbol, por encima del tejado,
mece su palma.
La campana, en el cielo que vemos,
dulcemente tañe.
Un pájaro en el árbol que vemos
canta su queja.
Dios mío, Dios mío, la vida es allí
simple y tranquila.
Aquel apacible rumor
viene de la ciudad.
¿Qué has hecho, tú que allí estabas
llorando sin tregua,
di, qué has hecho, tú que allí estabas,
de tu juventud?

VII[179]

No sé por qué
mi espíritu amargo
con ala inquieta y loca vuela sobre el mar.
Todo lo que me es querido,
con un ala de espanto
mi amor lo cobija a ras del agua. ¿Por qué? ¿Por qué?
Gaviota de impulso melancólico.
Sigue la ola, pensamiento mío,
mecido por todos los aires del cielo
y desviándose cuando la marea cambia,
gaviota de impulso melancólico.
Ebria de sol
y de libertad,
un instinto la guía a través de lo inmenso.
La brisa de verano
sobre el agua bermeja
dulcemente la lleva en tibio adormecerse.
A veces tan tristemente grita
que alarma en la lejanía al piloto,
luego a merced del viento se entrega y flota
y se zambulle, y con el ala dañada
vuelve a volar, y luego tan tristemente grita.
No sé por qué
mi espíritu amargo
con ala inquieta y loca vuela sobre el mar.
Todo lo que me es querido,
con un ala de espanto
mi amor lo cobija a ras del agua. ¿Por qué? ¿Por qué[180]?

VIII

¡Perfumes, colores, sistemas, leyes!
Las palabras tienen miedo como gallinas.
La carne solloza en la cruz.
Pie, es el sueño lo que pisoteas,
y por doquier sonríe maliciosa la voz,
la voz tentadora de las multitudes.
Cielos pardos donde nadan nuestros propósitos,
flores que no sois el cáliz,
vino y tu gesto que se insinúa,
mujer, y la ojeada a tus senos,
noche zalamera en las frescas almohadas,
¿qué es esta delicia,
qué es este suplicio,
nosotros los condenados y vosotros los Santos[181]?.

IX

El sonido del cuerno se aflige hacia los bosques
con un dolor que se creyera de huérfano
y viene a morir al borde de la colina
por entre el cierzo errante en cortos aullidos.
El alma del lobo llora en esta voz
que sube con el sol que declina
en una agonía que se creyera mimosa
y que cautiva y desgarra a la vez.
Para mejorar esta llanura adormecida
la nieve cae en largos trazos de venda
a través del ocaso sangrante.
Y el aire tiene el aire de ser un suspiro de otoño,
tan tibio es este monótono atardecer
en que se acaricia un suave paisaje[182].

X

La tristeza, la languidez del cuerpo humano
me enternecen, me conmueven, me dan lástima,
sobre todo cuando sueños negros lo hieren,
cuando sábanas pisan la mano, rayan la piel.
Y delicado en la fiebre del mañana,
tibio aún del baño de sudor que mengua,
como pájaro que tirita en un tejado.
Y los pies, siempre doloridos del camino,
y el pecho marcado por un doble puñetazo,
y la boca, una herida roja todavía,
y la carne temblorosa, frágil adorno,
y los ojos, los pobres ojos tan bellos donde punza
el dolor de ver aún lo finito…
Triste cuerpo. Cuán castigado y débil[183].

XI[184]

El cierzo se lanza a través
de las zarzas muy negras y verdes,
congelando la nieve dispersa
en el campo soleado.
El olor es acre cerca de los bosques,
el horizonte con voces canta,
los gallos de los campanarios de las aldeas
brillan crudamente sobre las nubes.
Es delicioso andar
a través de esta niebla ligera
que un viento molesto revuelve a veces.
¡Ah, fuera de mi viejo hogar que tose!,
siento el hormigueo de mis pies.
¡Arriba, alma mía, rápido, vamos!
Es la primavera severa aún,
pero por instantes se dulcifica
con un soplo tibio que basta
para sentir mejor los fríos pasados
y pensar en el Dios de clemencia…
¡Ve, alma mía, a la esperanza sin límite[185]!.

XII

¡Ahí estáis vosotros, pobres buenos pensamientos!
La esperanza necesaria, el pesar por las gracias gastadas,
dulzura de corazón con rectitud de espíritu,
y esta vigilancia, y la calma prescrita,
y todos. —Pero lentos aún, bien despiertos,
bien erguidos, pero todavía tímidos, desenredados
apenas del pesado sueño y de la tibia noche.
Entre vosotros está quien va más torpe, uno sigue
al otro, y del vasto claro de luna todos tienen miedo.
«Como cuando unas ovejas salen de un cercado. Una,
luego dos, luego tres. El resto está ahí, los ojos bajos,
la cabeza en tierra, y el aire más confuso,
haciendo lo que hace su jefe de fila: se para,
ellas se paran por turnos, posando su cabeza
sobre su lomo, simplemente y sin saber por qué[186]».
Vuestro pastor, ovejas mías, no soy yo,
es alguien mejor, mucho mejor, que sabe las causas,
el que os mantuvo largo tiempo, tan largo tiempo ahí encerradas,
pero que por su mano os liberó en el tiempo justo.
Seguidle. Su cayado es bueno.
Y yo seré,
bajo su voz siempre dulce a vuestro tedio que bala,
seré, yo, por vuestros caminos, su perro fiel[187].

XIII[188]

El escalonamiento de los setos
se riza hacia el infinito, mar
clara en la bruma clara
olorosa a bayas jóvenes[189].
Árboles y molinos
son leves sobre el verde tierno
donde viene a retozar y tenderse
la agilidad de los potros.
En este baldío de un domingo
ahí vienen a jugar también
grandes ovejas tan
suaves como su lana blanca.
Hace un momento rompía
la ola, enrollada en volutas,
de campanas como flautas
en el cielo como leche[190].

XIV

Lo inmenso de la humanidad,
el Tiempo pasado vivaz y buen padre,
una empresa para siempre próspera:
¡qué ciudad poderosa y tranquila!
Aquí parece que se vive en la historia.
Todo es más fuerte que el hombre de un día.
Pesadas cortinas de atmósfera negra
crean ricamente la noche alrededor.
¡Oh civilizados a los que civiliza
el Orden obedecido, el Respeto sagrado[191]!.
¡Oh en este campo tan bien dispuesto
esta cosecha de la Iglesia Única[192]!.

XV [193]

La mar es más bella
que las catedrales,
nodriza fiel,
que arrulla la angustia,
la mar donde reza
la Virgen María.
Ella tiene todos los poderes
terribles y dulces.
Oigo a sus perdones
riñendo a su furia.
Esta inmensidad
no tiene nada de terca.
¡Oh tan paciente,
incluso cuando es dañina!
Un soplo amigo aparece
en la ola, y nos canta:
«¡Vosotros, los que no esperáis,
morid sin dolor!»
Y luego bajo los cielos
que en ella ríen más claros,
tiene aires azules,
rosas, grises y verdes…
¡Más bella que nadie,
mejor que nosotros[194]!.

XVI

La «gran ciudad». Un montón estridente de piedras blancas
donde rabia el sol como en país conquistado.
Todos los vicios tienen su cubil, los exquisitos
y los repulsivos, en este desierto de piedras blancas.
Olores. Ruidos vanos. Por donde vague el corazón,
siempre esta polvareda vertiginosa de arena,
siempre el remover de la cosa culpable
en esta soledad donde se asquea el corazón.
De cualquier forma, el Sensato tendrá su tebaida[195]
entre el desabrido hastío que sube de aquí,
tanto más áspero y santificante cuanto
que dos partes de su alma[196] lloran en este vacío[197].

XVII[198]

Girad, girad, buenos caballos de madera,
girad cien veces, girad mil veces,
girad con frecuencia, girad siempre,
girad, girad al son de los oboes.
El niño muy rojo y la madre blanca,
el chico de negro y la chica de rosa,
la una a lo suyo y el otro a la pose,
cada uno se paga un céntimo de domingo.
Girad, girad, caballos de su corazón,
mientras en torno a vuestros torneos
parpadea astuto el ojo del ratero,
girad al son del resorte victorioso.
Es asombroso cómo esto os embriaga,
ir así en este circo estúpido:
bien en el vientre y mal en la cabeza,
mal en masa y bien en muchedumbre.
Girad al son del acordeón,
del violín, del trombón locos,
caballos más dóciles que carneros, dóciles
como un pueblo en revolución.
El viento, azotando la carpa, los vasos,
los mostradores y la bandera tricolor,
y las enaguas y yo qué sé qué más,
hace un estrépito de quinientos truenos.
Girad, caballitos, sin que haga falta
usar jamás ninguna espuela
para conducir vuestro galope redondo:
girad, girad, sin esperanza de heno.
Y apresuraos, caballos de su alma:
ya es el momento en que llaman a la cena
la noche que cae y ahuyenta la turba
de alegres bebedores con sed que da hambre.
¡Girad, girad! El aire de terciopelo
lentamente se viste de astros de oro.
La iglesia tañe su campana tristemente.
¡Girad al son alegre de los tambores!

XVIII[199]

Todos los amores de la tierra
dejan en el corazón lo deletéreo
y lo horriblemente amargo,
fraternos y conyugales,
paternos y filiales,
cívicos y patrióticos,
los carnales, los ideales,
todos tienen la avispa y el gusano.
La muerte lleva a tu padre y a tu madre,
tu hermano venderá a su hermano,
tu mujer olfatea otro marido,
a tu hijo te lo apartan,
tu pueblo saquea o se esclaviza
y el extranjero pone en él su odio,
tu carne se irrita y revuelve obscena,
tu alma fluye en sueños locos.
Pero, dice Jesús, ama, no importa[200].
Una vez muertas las ilusiones
haz un cortejo, forma un coro,
ve delante como en los campos el pastor,
como el corifeo en el teatro,
como el verdadero clérigo o el idólatra,
como los abuelos cerca del hogar,
sí, que delante vaya tu corazón.
Y que todas estas voces dolientes
se eleven lentas o rápidas,
agrias o dulces, componiendo
a la gloria de Mi sacrificio,
instrumento de tu libertad,
condimento de tu esperanza,
y añade de tu propia aflicción,
el himno que te arraigue en el presente[201].

XIX[202]

Santa Teresa quiere que la pobreza sea
la reina de aquí abajo, y literalmente.
Dice pocas palabras de ese gobierno,
y no se detiene nada en los demás detalles,
pero la Clave, en su sentido, lo que obliga a ver
y creer, es el modo en que lo practica:
el libre arbitrio, sopesa, arguye y delibera,
luego el pobre de espíritu decide y sigue su vía.
¿Quién se le opondrá? Deseo no hay otro
que el de estar un día en el número de los elegidos,
omnipotente servidor, omnipotente soberano,
desdeñoso y pródigo, como nadie, de las cosas habidas,
pero acumulador de las únicas cosas sabidas:
¡qué reina para un súbdito tan altivo y libre[203]!.

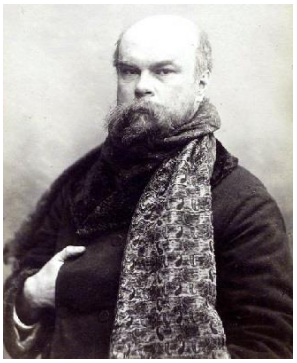
XX

Parisino, mi hermano para siempre asombrado,
subamos a la colina donde el sol ha nacido
tan glorioso que hace comprender al idólatra,
bajo esta perspectiva desconocida en el teatro,
de árboles al viento y polvareda de sombra y oro.
Subamos. Hace tan fresco todavía, subamos más.
Allí, allí estamos colocados como en un «palco
frontal»; y el decorado en verdad merece un elogio.
La catedral enorme y el campanario sin fin[204],
estos tejados de teja bajo esos verdores, el vano
aparato de las murallas pomposas y grandes pese a todo,
estos campanarios, esta torre, esas otras, sobre el oro pálido
de las nubes al oeste reverbera el oro puro
de detrás de *nuestra casa*, estas pesadas joyas
entre algodones, ¿acaso el joyero no vale el esfuerzo,
y no es esto lo que se llama un real paisaje?
—Pero bajemos, si no es mucho abusar
de sus pies cansados, para que así reposen
sus ojos que nada han visto nunca sino Montmartre.
—«Campiña» verde de llaga y ciudad blanca de sarna.
(¡Y los sombríos aromas que trepan desde Pantin!)—.
Así, por este lento sendero de rocío y tomillo,
caminemos a lo largo del río hacia la ciudad,
bajo los frescos álamos, entre la fina luz.
Una de las puertas se abre a una calle, entremos.
Está bien, es el punto adecuado, el lugar oportuno:
tan blancas, las casas antiguas, tan bien hechas,
nada altas, acá y allá ramas sobre sus techumbres,
tan suave y sinuoso el curso de estas casas,
como un arroyo entre vagas frondas,
perfilando la luz y la sombra en bordados
en vez del largo hastío de vuestras haussmannerías[205],
y tan gentil el acento que destierra al «patois[206]»
de esos transeúntes ingenuos con sus ojos astutos…
Plazas ebrias de aire y de gritos de golondrina,
donde la historia protesta en fórmulas fieles
a las crestas de los tejados como al hierro de los balcones:

puertas que no giran más que con la queja de sus bisagras,
celosas de guardar el honor y la familia…
Aquí todo vive y muere tranquilo, nada hormiguea.
El «Teatro» fracasa, y el dios de los liosos,
el «Diario» no puede ya contar los no vendidos.
El amor mismo pretende conservar su dignidad
y el vicio *se lo cree* en extrañas mujerzuelas.
En fin nada de París, hermano mío, «dentro de nuestros muros[207]»,
sino las modas… de ayer, y los frutos en sazón
de este famoso Progreso que usted se gasta por anticipado.
Por lo demás uno vive a su gusto. Una comida soberbia,
la razón razonable y el espíritu de los ancestros,
mucho trabajo sano, algunos ocios alegres,
y esta necesidad de tener miedo de la carretera.
Confiese, la provincia es buena, en resumen,
y usted añora menos que antes el «esplendor»
del viejo monstruo, y su pulso febril, y ese aroma[208].

XXI

Es la fiesta del trigo, es la fiesta del pan
en los queridos lugares de antaño, encontrados de nuevo.
Todo susurra, la naturaleza y el hombre, en un baño
de luz tan blanca que las sombras son rosas.
El oro de las pajas cae al vuelo silbante de las guadañas
cuyo relámpago se hunde, y va a lucir, y reverbera.
La llanura, hasta la lejanía cubierta de labores,
cambia de cara a cada instante, seria y alegre.
Todo jadea, todo es sólo esfuerzo y movimiento
bajo el sol, tranquilo hacedor de las cosechas maduras,
y que trabaja aún imperturbablemente
para hinchar, para endulzar allí los racimos ácidos.
Trabaja, viejo sol, para el pan y el vino,
alimenta al hombre con la leche de la tierra, y dale
el honesto vaso donde ríe un poco de divino abandono.
Cosechadores, vendimiadores: Es vuestra buena hora.
Porque en la flor de los panes y en la flor de los vinos,
fruto de la fuerza humana por doquier repartida,
Dios cosecha, y vendimia, y dispone a sus fines
la Carne y la Sangre para el cáliz y la hostia[209].



Paul Verlaine (Metz, 1844 - París, 1896). Poeta francés. Considerado el maestro del decadentismo y principal precursor del simbolismo, es el único poeta francés que merece el epíteto de «impresionista» y es, junto con Victor Hugo, el mayor poeta lírico francés del siglo XIX. En 1866 publicó su primer libro, *Poemas saturninos*, que revela la influencia de Baudelaire, al que siguieron *Fiestas galantes* (1869) y *La buena canción* (1870).

A partir de 1871 mantuvo relaciones con Arthur Rimbaud, con quien viajó a Bélgica y a Gran Bretaña (1872-1873). El 10 de julio de 1873, en Bruselas, hirió de bala a Rimbaud, quien le había amenazado con abandonarle. Condenado a dos años de prisión, salió de la cárcel después de recobrar la fe.

Su etapa de madurez se inicia con la publicación de *Romanzas sin palabras* (1874), que revela una poética nueva donde expresa su profundo desgarramiento, a través de la música del verso, que fue una de sus aportaciones a la Poesía.

Notas

[1] Paul Verlaine, *Los poetas malditos*, edición de Rafael Sender, Icaria, Barcelona, 1980. <<

[2] Paul Verlaine, *Mis prisiones*, traducción de Leónidas Blake, Fontamara, Barcelona, 1982. <<

[3] No es el propósito de esta edición ocuparse con detalle de aspectos de este tipo; en las notas a los poemas se encontrará, sin embargo, alguna mención. Puede consultarse, por ejemplo, para mayor amplitud la edición de Jacques Robichez (Verlaine, *Oeuvres poétiques*, Garnier, París, 1986), útil y clara en este sentido. <<

[4] Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, traducción de Joan Petit, Seix Barral, Barcelona, 1974. <<

[5] Ver, por ejemplo, las lecturas que suelen hacerse de Jaime Gil de Biedma o los postulados de la «nueva sentimentalidad» granadina. También, la revista *Ínsula* dedicó un artículo al tema en un reciente repaso de la última poesía española (Dionisio Cañas, «El sujeto poético posmoderno», *ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre 1989). <<

[6] Antoine Blondín, Prefacio a Paul Verlaine, *La bonne chanson. Romanas sans paroles. Sagesse*, Éditions Messein, París, 1963. <<

[7] En *Los poetas malditos*, Verlaine relata su biografía en tercera persona, como correspondiente a un poeta cuyo seudónimo es «pobre Lelián». <<

[8] Citado por Yves Bonnefoy, *Rimbaud por sí mismo*, traducción de Alfredo Silva, Monte Ávila, Caracas, 1975. <<

[9] *Op. cit*. <<

[10] La edición citada de *Mis prisiones* contiene un apéndice con el atestado judicial, donde se comprueban, entre otros detalles curiosos, las dudas y contradicciones de Rimbaud. <<

[11] Paul Verlaine, *Mis prisiones*, ed. cit. <<

[12] Los detalles cronológicos y anotaciones del autor en ejemplares conservados, en los casos de mayor relieve, se señalan en las *notas* a los libros de Verlaine reunidos en esta edición. <<

[13] En la primera edición de *Sensatez* figura en la parte III, con el número XVII; se suprime en la segunda. Aquí se recoge, teniendo en cuenta precisamente el criterio literario de la cohesión entre los tres libros. <<

[14] De hecho, los críticos franceses difieren —y discuten—, en muchos poemas, sobre si se trata de Mathilde o de Rimbaud. <<

[15] Ver el recuento de todas esas opciones en Rafael Ferreres, *Verlaine y tos modernistas españoles*, Credos, Madrid, 1975. Se trata de un título de gran interés sobre la recepción de Verlaine en España y sobre otros aspectos de su obra. <<

[16] Claude Cuenot, «Notas y comentarios» a la citada edición de Verlaine en Ed. Messein. <<

[17] Louis Morice, citado por C. Cuenot, en el lugar citado. <<

[18] Mejor sería «el Converso», se dijo. <<

[19] Ver el desarrollo de este mismo criterio a propósito de la obra de Sá-Carneiro, en mi artículo «Las tres apodas de Sá-Carneiro», *El Urogallo*, núm 58, marzo 1991. <<

[20] Alfred de Musset, *La confesión de un hijo del siglo*, traducción de Ricardo Gil, Sopena, Buenos Aires, 1944. <<

[21] George Steiner, *En el castillo de Barba Azul*, traducción de Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1991. <<

[22] Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, traducción de Aurora Bernárdez, Alianza Madrid, 1984. <<

[23] A. Blondin, lug. cit. <<

[24] P. Verlaine, *Los poetas malditos*, ed. cit. <<

[25] Ex-*Madame* Paul Verlaine, *Mémoires de ma vie*, Flammarion, París, 1935 (no se ha podido consultar este libro más que a través de referencias). <<

[26] Dante Alighieri, *La vida nueva*, traducción de Guido Gutiérrez, Felmar (La Fontana literaria), Madrid, 1974. Se trata, de todos modos, de un rasgo de época, que incluso llegará a las «Canciones» de Garcilaso. <<

[27] Ver *La buena canción*, X. <<

[28] Hugo Friedrich, ob. cit. <<

[29] P. Verlaine, *Los poetas malditos*, ed. cit. <<

[30] G. Steiner, ob. cit. <<

[31] Ver en *Romanzas sin palabras*, «Arietas olvidadas», VIII. <<

[32] Ver *Sensatez*, 1-XXII. <<

[33] Lidia Anoll, «Estudio preliminar» a Paul Verlaine, *Antología poética*, Bosch, Barcelona, 1984. <<

[34] Ver *La buena canción*, XXI. <<

[35] Ver *La buena canción*, XVIII. <<

[36] Ver *La buena canción*, XV. <<

[37] Ver *Sensatez*, 1-XXIV. <<

[38] Georges Bataille, «Baudelaire», en *La literatura y el mal*, traducción de Lourdes Munárriz, Taurus, Madrid, 1971. <<

[39] P. Verlaine, *Mis prisiones*, ed. cit. <<

[40] Se refiere al episodio de reencuentro con Mathilde, aludido en «Birds in the night». Después de él, arrepentido, Verlaine acompaña a Mathilde y a su madre, con intención de volver a París junto a ellas. En la frontera, se baja del tren sin despedirse y las abandona. <<

[41] Jacques Robichez, introducción a la edición citada. <<

[42] Ver *Sensatez*, 3-XV. <<

[43] El poema de John Ashbery, *Autorretrato en espejo convexo* (traducción de Javier Marías, Visor, Madrid, 1991), entre la multitud de aspectos que entrecruza, contiene una luminosa reflexión sobre este tema. <<

[44] Ver *Sensatez*, 1-XVIII. <<

[45] Ver *La buena canción*, III. <<

[46] Ver referencia sobre las apariciones de Lourdes en la nota 97 a los poemas de Verlaine. <<

[47] Es obvia en este terreno una referencia fundadora, el libro de Denis de Rougemont, *El amor y Occidente* (traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1978). <<

[48] Dante, ob. cit. <<

[49] Ver *La buena canción*, XVIII. <<

[50] H. Friedrich, ob. cit. <<

[51] Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, traducción de Antonio Martínez Sarrión, Alianza, Madrid, 1982. <<

[52] Ver *Sensatez*, 2-IV. <<

[53] A. Musset, ob. cit. <<

[54] Ver *La buena canción*, VI. Hay un conocido comentario de este poema en: Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, traducción de María D. Mouton y V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1972. <<

[55] Recuérdese su «Responso a Verlaine», que comienza con esta invocación: «Padre y maestro mágico, liróforo celeste…» <<

[56] Ver R. Ferreres, ob. cit. <<

[57] José M.ª Valverde, *Historia universal de la literatura*, volumen VIII, Planeta, Barcelona, 1986. <<

[58] Ver *La buena canción*, X. <<

[59] Ver *La buena canción*, XVII. <<

[60] Por ello, ha sido criterio de esta traducción eliminar todas las interjecciones y signos exclamativos que no fueran pertinentes en la lectura. <<

[61] J. Mª. Valverde, ob. cit. <<

[62] Octavio Paz, *El arco y la lira*, Pondo de Cultura Económica, México, 1972. <<

[63] *Ibidem*. <<

[64] Citado por J. M. Aguirre, en la «Introducción» a Francis Vielé-Griffin, *La Partenza*, Olifante, Zaragoza, 1983. <<

[65] Ver *Sensatez*, 1-XIX. <<

[66] Ver *La buena canción*, III. <<

[67] Marcel Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, traducción de Juan José Domenchina, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1983. <<

[68] K. P. Moritz, *Antón Reiser* (citado por Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte, Fondo de Cultura Económica, México, 1981). <<

[69] Ver *La buena canción*, IX. <<

[70] Paul Celan, «El Meridiano», traducción de Jürgen Keiner y Carlos Ortega, en *Un ángel más*, núm. 1, Valladolid, primavera y verano 1987. <<

[71] Ver *La buena canción*, VII. <<

[72] Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Cristiandad, Madrid, 1980. <<

[73] P. Verlaine, «Arte poética», *m Antaño y ayer* (J. Robichez, ed. cit.); la traducción es mía. <<

[74] Ver, por ejemplo, la exposición y tos detalles acerca de esta retórica durante el Siglo de Oro español, en Fernando R. de la Flor, *Teatro de la memoria*, Barrio de Maravillas, Salamanca, 1988. <<

[75] J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Taurus, Madrid, 1973. <<

[76] Citado por J. M. Aguirre, en *Antonio Machado, poeta simbolista*, ed. cit. <<

[77] Ver la sistematización de este aspecto realizada por Carlos Bousoño, en *El irracionalismo poético (El símbolo),* Gredos, Madrid, 1977. En el volumen se recoge una gama numerosísima de recursos simbólicos y variantes, siempre con textos como ejemplo. <<

[78] Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1974. <<

[79] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1981. <<

[80] Schubert, citado por A. Béguin, ob. cit. <<

[81] Antoni Mari, Prólogo a *El entusiasmo y la quietud*, Tusquets, Barcelona, 1979. <<

[82] Octavio Paz, *Los hijos del limo*, ed. cit. <<

[83] Gérard de Nerval, *Aurelia*, en *Las hijas delfuego*, traducción de José Benito Alique, Bruguera, Barcelona, 1981. <<

[84] H. de Régnier, *Poetes d'aujourd'hui* (citado por J. M. Aguirre, en *Antonio Machado, poeta simbolista*, ed. cit.). <<

[85] Charles Morice, Encuesta de J. Huret (citado por J. M. Aguirre, en *Antonio Machado, poeta simbolista*, ed. cit.). <<

[86] Albert Mockel, *Propos de littérature* (citado por j. M. Aguirre, en *Antonio Machado, poeta simbolista*, ed. cit.). <<

[87] J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, ed. cit. <<

[88] *Ibidem*. <<

[89] S. Mallarmé, Encuesta de J. Muret (citado por Manuel Álvarez Ortega, en *Poesía simbolista francesa*, Editora Nacional, Madrid, 1975). <<

[90] Tancréde de Visan, *Paysages introspectifs* (citado por J. M. Aguirre, en *La Pártenos*, ed. cit.). <<

[91] M. Raymond, ob. cit. <<

[92] J. M. Aguirre, prologo a *La Partenza*, ed. cit. <<

[93] *Ibidem*. <<

[94] Philip Wheelwright, *Metàfora y realidad*, traducción de César Armando Gómez, Espasa-Calpe, Madrid, 1979. <<

[95] *Ibidem*. <<

[96] Michel Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, traducción de Augusto de Gálvez, Cátedra, Madrid, 1976. <<

[97] Henri Bergson, *El pensamiento y lo moviente* (en *Memoria y vida*, selección de Gilles Deleuze, traducción de Mauro Armiño, Alianza, Madrid, 1987). <<

[98] *Ibidem*. <<

[99] *Ibidem*. <<

[100] *Ibidem*. <<

[101] Del mismo modo, en una de las anteriores citas de Wheelwright, también se contraponían de modo explícito *símbolo* y *sugerencia*. <<

[102] H. Bergson, *las evolución creadora* (en *Memoria y vida*, ed. cit.). <<

[103] M. Le Guern, ob. cit. <<

[104] Friedrich Shlegel, «Plática sobre la poesía», en *El entusiasmo y la quietud*, ed. cit. <<

[105] Novalis, citado por A. Béguin, ob. cit. <<

[106] A. Béguin, ob. cit. <<

[107] T. S. Eliot, «De Poe a Valéry», en *Criticar al crítico*, traducción de Manuel Rivas, Alianza, Madrid, 1967. <<

[108] Se da según la traducción que aparece en el citado libro de Eliot. Puede consultarse completo, por ejemplo, en Edgar Allan Poe, *La filosofía de la composición, seguida de El cuervo*, traducción de Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez, Premiá, México, 1985. <<

[109] T. S. Eliot, ob. cit. <<

[110] Leonardo da Vinci, citado por Antonio Banfi, *Filosofía y literatura*, traducción de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1991. <<

[111] Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, traducción de Antonio

Gómez, Paidós, Barcelona, 1991. <<

[112] *Ibidem*. <<

[113] *Ibidem*. <<

[114] *Ibidem*. <<

[115] *Ibidem*. <<

[116] Según Wheelwright la expresión que mejor define la naturaleza del lenguaje poético es *individualidad perspectiva*. El lenguaje poético «en parte crea y en parte expresa ciertos aspectos hasta entonces desconocidos e insospechados de *lo que es*. Cada uno de tales aspectos representa una perspectiva individual» (ob. cit.). <<

[117] P. Wheelwright, ob. cit. <<

[118] Roland Barthes, «El efecto de realidad», en *El susurro del lenguaje*, traducción de C. Fernández Medrano, Paidós, Barcelona, 1987. <<

[119] K. P. Moritz, *Andreas Hartknopf* (citado por A. Béguin, ob. cit.). <<

[120] R. Barthes, «No hay una escuela Robbe-Grillet», en *Ensayos críticos*, traducción de Carlos Pujol, Seix Barral, Barcelona, 1966. <<

[121] Sophia de Mello Breyner-Andersen, «Arte poética II», traducción de Ángel Campos, en *Los nombres del mar*, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 1985. <<

[122] Luis Miguel Nava, *Rebentação*, en *Los nombres del mar*, ed. cit. <<

[123] O. Paz, *El arco y la lira*, ed. cit. <<

[124] Teodoro Sáez Hermosilla, «Introducción» a P. Verlaine, *Antología poética*, Bosch, Barcelona, 1984. <<

[125] C. Cuenot, lug. cit. <<

[126] J. Robichez, ed. cit. <<

[127] Ver R. Ferreres, ob. cit. <<

[128] P. Verlaine, «Arte poética», lug. cit. <<

[129] Mismo sitio. La traducción es mía. <<

[130] Ver R. Ferreres, ob. cit. <<

[131] Manuel Álvarez Ortega, ob. cit. <<

[132] O. Paz, *Los hijos del limo*, ed. cit. <<

[133] Si la rima cumple su papel en las composiciones rimadas, en el verso libre su presencia suele ser antirrítmica. Ese es el motivo por el que, con mínimas salvedades, se ha evitado siempre en la traducción. <<

[1] En la biblioteca J. Doucet se conserva un ejemplar de la primera edición de *Im buena canción*, con un poema de dedicatoria a Mathilde Mauté —«Faut-il donc que ce petit livre…»—, manuscrito por Verlaine. Está fechado el 5 de julio de 1870. Aunque algunas ediciones lo incluyen al frente del libro, lo cierto es que Verlaine nunca lo integró en él. <<

[2] Poema escrito a finales de julio de 1869, en Fampoux, en torno a la fecha en que envió a C. Sivry su carta de petición. Ver prólogo para situar esta circunstancia y las recogidas en el resto de notas. <<

[3] Fampoux, primera semana de agosto. Mathilde lo cita completo en sus *Memorias*. <<

[4] Sólo ha visto a Mathilde en el fugaz encuentro de junio. <<

[5] Fampoux, primera semana de agosto. <<

[6] Estos cuatro primeros versos fueron utilizados por Verlaine, en la primera edición de *Romanzas sin palabras*, como epígrafe para «Birds in the night». <<

[7] Lécluse, en torno al 10 de agosto. Verlaine ha recibido la primera carta —esperanzadora— de Mathilde, mientras pasa unos días en casa de su primo Auguste Dujardin. <<

[8] Lécluse, mediados de agosto. <<

[9] Id. <<

[10] Existe un conocido comentario a este poema de W. Kayser (ob. cit). Analiza aspectos rítmicos y estructurales y la concepción temporal bergsoniana que sitúa en el último verso. <<

[11] Viaje de regreso en tren de Arras a París, 23 de agosto. <<

[12] El espacio blanco que precede a este verso no está incluido en numerosas ediciones, al parecer por un problema tipográfico de las primeras, corregido en la *Choix de poèmes* de 1891. <<

[13] París, final de agosto. <<

[14] «Nombre carolingio»: Mathilde. <<

[15] Poema enviado a Mathilde desde París a principios de septiembre. <<

[16] La familia Mauté se hizo una fotografía durante el veraneo y Mathilde envió una copia a Verlaine, después de pedir permiso a su madre. <<

[17] Los datos de esta frase permitirían fechar el poema el 15 de septiembre, pues el veraneo de Mathilde en Normandía abarcó completos los meses de agosto y septiembre. <<

[18] Mathilde recibe el poema la víspera de su regreso a París; por tanto, fue escrito a finales de septiembre. <<

[19] Esta palabra aparece por primera vez. El contraste con las dudas y celos del poema anterior hace pensar en una esperanzadora carta intermedia de Mathilde. <<

[20] Mathilde recibe el poema, según sus *Memorias*, «en el momento de subir al vagón»; por tanto, el envío es posterior en un día al del poema XI. <<

[21] Verlaine visita a Mathilde la misma tarde de su llegada y escribe el poema al día siguiente (1 o 2 de octubre). <<

[22] La entrevista se mantiene en presencia de los padres de Mathilde. <<

[23] Este poema y los cuatro siguientes se escriben en el otoño e invierno 1869-70; no es conocido exactamente cuál sería el orden cronológico entre ellos. Verlaine ve a Mathilde todas las tardes, una vez establecido el noviazgo. <<

[24] Hans Robert Jauss, en un artículo titulado «La douceur du foyer. La lírica en 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales» (en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Visor, Madrid, 1989), analiza exhaustivamente el tema de la felicidad hogareña como signo de época. <<

[25] Se trataría del trayecto diario de Montmartre a Batignolles, para ir a visitar a Mathilde. <<

[26] Esta infrecuente contraposición «matrimonio de las almas / unión de los corazones», pertenece más al mundo de *Sensatez*, con el debate sobre si la sanción religiosa al amor es precisa para su validez; aquí, sin embargo, se relaciona con el ambiente social. <<

[27] Escrito en mayo de 1870. <<

[28] La boda acaba de ser fijada, aunque luego se aplazó, para el 29 de junio. <<

[29] Ligeramente posterior al poema XIX. <<

[30] Fecha similar a la de los dos anteriores poemas. <<

[31] Parece que, por entonces, había en París una epidemia de viruela. <<

[32] En las *Confesiones* (1895), Verlaine incluye tres poemas más que pretende haber enviado a Mathilde en julio de 1870, después del aplazamiento de la boda y ya cerrada *La buena canción*. Parecen escritos, realmente, en torno a 1894. <<

[33] Título tomado del compositor alemán Mendelssohn (1809-47). Sus *Lieder hone Worte* —la traducción en la Francia de entonces es siempre *Romances sans paroles*— son 49 piezas para piano escritas entre 1825 y 1845. Construidas con elementos técnicos muy simples y tono sentimental, se suele distinguir en ellas su naturalidad y emoción. <<

[34] Arieta: diminutivo de aria (composición musical para ser cantada por una sola voz). <<

[35] Los *libretti* de Favart para la ópera cómica del XVIII figuraban entre las lecturas juveniles de Rimbaud en Charleville. Estos versos pertenecen a la comedia *Ninette en la corte o el Capricho amoroso* (1756). <<

[36] En algún manuscrito el poema llevaba un epígrafe de Homero —«Obedezcamos a la negra noche»—, tomado de la *Iliada*. <<

[37] También en francés resulta inusual este diminutivo; fue usado en estilo pastoril y sólo en femenino. <<

[38] El verbo «s'épeurer» es un neologismo que también se encuentra en Rimbaud. <<

[39] En un manuscrito previo, el poema se tituló «Columpio». <<

[40] No se ha encontrado este verso en la obra conocida de Rimbaud. <<

[41] Este epígrafe desaparece en la 2.ª edición. Se trata de un verso del propio Verlaine en los *Poemas saturnianos*; la firma es un juego. <<

[42] Poeta romántico francés (1809-59). <<

[43] Un manuscrito lleva el epígrafe «Mi amigo Pierrot en el claro de luna», que trataría de situar el poema como una escena de género en el siglo XVIII popular.

Verlaine tuvo el proyecto de una colección de textos titulada *Nuit falote (Noche grotesca),* al que pertenecía éste; es evidente el vínculo con la anterior presencia de Favart, aunque el tono sea muy distinto. <<

[44] Hay un dicho popular sobre «el perro de Jean de Nivelle», «que huye cuando se le llama». Este personaje, hijo mayor de Juan II de Montmorency, desobedeció una orden de su padre para entrar en combate. <<

[45] Podría resonar en este nombre el de Louise Michel, conocida revolucionaria de la Comuna. <<

[46] En el cuento de Charles Nodier (1780-1844), *Jean-François-les-bas-bleus*, el héroe redacta los deberes de los colegiales perezosos que piden su ayuda. En otras obras de la época aparece también como escribano público. <<

[47] Personajes del *Orlando furioso*, de Ariosto. <<

[48] Apodo de soldado galante, como era costumbre que lo adoptaran los soldados del Antiguo Régimen. <<

[49] Personaje pintoresco del teatro popular francés. <<

[50] Eufemismo de origen litúrgico para interrumpir el relato, cuando se corre el riesgo de escandalizar a los niños. <<

[51] Ortografía y pronunciación fantásticas del nombre del financiero Law. <<

[52] Aunque la mayoría de los traductores prefieren «encinas», el paisaje norteño sugiere a otros la opción «robles», que ha de tenerse presente. <<

[53] Pertenece a las *Cartas satíricas y amorosas* de Cyrano de Bergerac (1619-55), autor de la célebre *Historia cómica de los estados e imperios de Luna*. <<

[54] Verlaine incluye al final de este poema la referencia «Mayo, junio 1872», que fecharía el conjunto de las «Arietas olvidadas». <<

[55] Aparte del dato formal que supone la palabra «estampas», Robichez (ed. cit.) cree ver una referencia al «ardor triunfante» con que Verlaine y Rimbaud llegan a Bélgica, el mismo de Luis XIV invadiendo, joven, los Países Bajos. <<

[56] Primera etapa belga del viaje, 25 km. al sur de Charleroi. <<

[57] Por la Francia y la Bélgica del siglo XIX circulaban unas coplas del *Judío errante*, que se vendían en las ferias y mercados; se trata, pues, de una leyenda popular. <<

[58] Verlaine fecha este poema al final: julio 1872. <<

[59] Ciudad minera belga, todavía en el sur del país; formaría un triángulo casi equilátero con Bruselas y Mons. <<

[60] Palabra alemana de origen griego. En francés habría dado «gobelin», en el sentido de duendecillo, trasgo. En las leyendas tienen encomendada la custodia de tesoros subterráneos; por eso, a Verlaine se los recuerdan las minas de Charleroi. <<

[61] Antiguo instrumento musical de percusión, formado por un marco curvo que atraviesan varillas móviles y provisto de un mango. De frecuente mención en la poesía pastoril, ya desde Grecia. <<

[62] Verlaine usa este término como en pintura: lejanía, paisaje que se desvanece. <<

[63] Royer-Collard fue un político y orador del XVIII. Usado genéricamente, significa para Verlaine —como también para Vigny— los enemigos de la poesía, grandes personajes solemnes y vacuos. Paradójicamente, en sus últimos años de vida, Verlaine recibía a una tertulia de admiradores en el hotel Royer-Collard de París. <<

[64] Algún manuscrito incluye esta referencia: «Cafetín del Jeune Renard, agosto 72». <<

[65] De las *Baladas*. Sugerida la cita por el nombre del arrabal de Bruselas donde se instala la feria. <<

[66] Lugar de paseo al sur de Bruselas. <<

[67] La conservación de la palabra francesa, no ajena al uso en España, permite el matiz irónico, que se perdería con «la señora». <<

[68] Verlaine fecha así este poema: «Campo ferial de Saint-Gilles, agosto 72». <<

[69] Ciudad a pocos kilómetros al norte de Bruselas. Su nombre flamenco es Mechelen. <<

[70] Fénelon (1651-1715) es autor, sobre todo, de ensayos y escritos didácticos, como el *Traité de l'éducation des filies*. La alusión de Verlaine parece referirse a

Telémaco, y a una de sus descripciones de paisaje «a medida para el placer de los ojos». <<

[71] Fechado por Verlaine en «agosto 72». <<

[72] En inglés en el original: «Pájaros en la noche». <<

[73] La primera edición, aparte del epígrafe citado en la nota 6, incluía otro: «¡Ella es tan joven! (*Las amistades peligrosas*)», que resuena aquí. <<

[74] Esta es la época en que Verlaine decide optar por la nacionalidad francesa. Ver introducción. <<

[75] Se refiere al encuentro con Mathilde en Bruselas, el 22 de julio de 1872; está presente también la madre de Mathilde. Ver introducción. <<

[76] Fechado en «Bruselas-Londres, septiembre-octubre 72». <<

[77] En inglés en el original: «Verde». <<

[78] Desde su uso por Baudelaire, esta palabra inglesa se ha incorporado al registro literario en todas las lenguas. Ver, en el prólogo, la definición de Steiner. <<

[79] En inglés en el original: «Calles». <<

[80] Danza de origen irlandés, con movimientos rápidos de pies y piernas al compás de un ritmo vivo. Normalmente parece ser para un danzante solo. <<

[81] Algunos manuscritos incluyen al final como referencia «Soho». <<

[82] La palabra «cottages» es un anglicismo, que significaría «casa de campo». Puede pensarse, sin embargo, en la típica estructura inglesa de casas con jardín, también en las ciudades. <<

[83] Algunos manuscritos incluyen esta referencia: «Paddington». <<

[84] En inglés en el original: «Esposa niña». Expresión tomada de *David Copperfield*, de Dickens. <<

[85] Palabra popular: deteriorada por exposición al aire o a los elementos climatológicos. <<

[86] Verlaine fecha el poema en Londres, el 2 de abril de 1873. <<

[87] En inglés en el original: «Un pobre pastorcillo». <<

[88] No se conoce referencia biográfica de este personaje. <<

[89] En inglés en el original: «Destellos». <<

[90] Douvres-Ostende, a bordo de la «Comtesse de Flandre», 4 de abril de 1873. <<

[91] París, 30 de julio de 1880. <<

[92] Personaje de la mitología griega, condenado a empujar una piedra por una ladera empinada; al acercarse a la cumbre, caía la piedra y él debía recomenzar su trabajo. <<

[93] Conocido personaje mitológico. Los «trabajos» son las empresas que le fueron encomendadas para desafiar sus prodigiosas cualidades. <<

[94] Héroe aqueo de la guerra de Troya, según la *Ilíada*. <<

[95] Se tiene en cuenta la variante de algunos ejemplares «qu'il espionne», para aclarar el sentido de «qu'il environne»: rodear, merodear, en todo caso. <<

[96] Monstruo mitológico con cabellera de serpientes. <<

[97] Está presente la iconografía de la aparición mariana de Lourdes, ocurrida en 1858, protagonizada también por una «señora» con túnica blanca. En 1876, se inauguró la basílica construida sobre la gruta de la aparición. <<

[98] También la Virgen le dijo en Lourdes a Bernardette Souvirous, de 14 años, su nombre al final de toda la conversación que mantuvo con ella. <<

[99] Según un manuscrito: «Hecho en Arras, una tarde en casa de mi madre,

hacia el 7 de septiembre de 1875». <<

[100] Ver *Sensatez*, 1-XXII: «y tus ojos que están muertos». <<

[101] La misma fecha y lugar del anterior poema. <<

[102] Sobre un ejemplar, escribe Verlaine: «A propósito de Arthur Rimbaud, Arras, septiembre u octubre 1875». Y añade: «Después me he dado cuenta de que esto podría aplicarse a *poor myself*». <<

[103] Ver nota 93. <<

[104] «Arras, septiembre u octubre (¡después de aquella tentación!)». <<

[105] «Stickney. Verano 1875, volviendo de haber comulgado en la iglesia católica de Boston». <<

[106] «París, octubre 1875. Al borde de una recaída». <<

[107] El contenido del poema, y también su formulación, según L. Morice, recuerda el estilo de los directores espirituales en sus consejos de conducta. <<

[108] París, octubre de 1875 (Después de una severa confesión). En esa fecha, Verlaine estaba en Inglaterra; en todo caso, eso no afecta al interés de la acotación. <<

[109] Louis Racine (1639-99) representa, con sus tragedias, la cumbre de la época clásica francesa. <<

[110] Racine, huérfano muy pronto, fue educado por los jansenistas de Port-Royal (ver nota 116). <<

[111] *Madame* de Maintenon fue nombrada marquesa por Luis XIV, de quien fue primero amante y luego su segunda esposa. Conocida entonces por su devoción y obras de caridad, fundó una escuela para acoger a 300 niñas pobres. <<

[112] Garó es un personaje de la comedia de Cyrano de Bergerac, *Le pédant joué*; pero, recogido también por La Fontaine (1621-95), es esta referencia la que aquí está presente: «Alabando a Dios por todas las cosas, / Garó vuelve a su casa»; representa la religión ingenua. <<

[113] «Después de un paseo por Versalles». <<

[114] Galicanismo: Tendencia de la Iglesia francesa, o sectores de ella, a hacerse independiente de Roma. <<

[115] Se refiere al siglo XVII. El soneto está concebido en contraste con el anterior. Se conserva el dato de que Verlaine lo escribió al día siguiente. <<

[116] Jansenismo: Movimiento en torno a la doctrina de Jansenius (1585-1638, obispo de Yprés) sobre la gracia y la predestinación, y caracterizado por el rigorismo moral. Quizá Pascal es su figura más conocida. Tuvo gran influencia en la Francia del XVII, aglutinado por la abadía de Port-Royal. <<

[117] Aunque Verlaine insiste en la imposible referencia: «París, octubre 75», habría que pensar en algún triunfo electoral republicano (febrero 76, octubre 77 o enero 79) para situar el motivo del poema. <<

[118] Animal monstruoso, con rasgos del elefante o el hipopótamo, que aparece en el bíblico *Libro de Job*. Borges recoge en *El libro de los seres imaginarios* una amplia referencia de las veces en que se le cita, tanto en la versión de Pr. Luis de León como en la de Cipriano de Valera. <<

[119] La revolución francesa tuvo lugar, como se sabe, en 1789. <<

[120] Rey de Babilonia, que es protagonista negativo del bíblico *Libro de Daniel*, a causa de su tiranía y crueldad. <<

[121] «Pavois»: gran escudo alargado sobre el que los Francos transportaban al nuevo rey en la ceremonia de subida al trono. <<

[122] La flor de lis, que reivindica la restauración monárquica. <<

[123] Dos pintores flamencos, padre (1582-1649) e hijo (1610-1690), conocidos sobre todo por su dedicación al costumbrismo, desde posiciones influidas por Rubens. <<

[124] Se refiere a un joven príncipe de la casa Bonaparte. Murió en combate en 1879, en una emboscada de los zulúes. <<

[125] En realidad, estaba alistado en el ejército inglés. <<

[126] «Sire»: tratamiento debido al rey. <<

[127] Verlaine: «A propósito de la expulsión de los jesuitas. Al día siguiente de esa fecha». Tuvo lugar el 30 de junio de 1880. <<

[128] «Para mi mujer separada, después divorciada. Rethel 1879». La fecha de escritura parece ser, sin embargo, septiembre de 1878. <<

[129] Alusión a *La buena canción*, como también el posterior adjetivo «ingenuo». <<

[130] «Para la misma, el mismo año». La misma aclaración. <<

[131] «Misma mujer y misma fecha». <<

[132] Una anotación manuscrita sobre un ejemplar indica: «París junio 1881, al salir de una entrevista con mi pequeño Georges». La fecha resulta imposible, pues es posterior a la publicación de *Sensatez*. Los dos únicos encuentros de Verlaine con su hijo tuvieron lugar en 1878. <<

[133] «Stickney, verano 1875, a través de los campos». <<

[134] «París, 1879». <<

[135] «París, 1880». <<

[136] Palabras de Cristo en el Huerto de los Olivos, según San Mateo: «Mi alma está triste hasta la muerte». <<

[137] «París, 1880». <<

[138] «París, 1880. Esta plegaria y las precedentes escritas en medio de duras luchas, aún victoriosas». <<

[139] Se trata de Hécuba, la esposa del troyano Príamo, con quien tuvo 50 hijos, entre ellos Héctor y Paris. Entregada por Odiseo como esclava al asesino de uno de los hijos, se vengó matando a los de su amo. Transformada como castigo en perra, se ahogó en el mar. <<

[140] Níobe, mítica esposa de Anfión, rey de Tebas. Homero explica que el orgullo por sus doce hijos le llevó a despreciar los dos únicos que tenía Leto. Éstos, que eran Apolo y Artemisa, la castigaron matándoles a todos y convirtiéndola en roca. <<

[141] «Arras, otoño 1875». <<

[142] «Mons, Bélgica; en la cárcel, 1874, 15 de agosto». Ese fue el primer día en que comulgó tras su conversión; sin embargo, en una carta de noviembre de 1875, lo fechaba en julio de ese mismo año. <<

[143] La variante «humble» en vez de «bon», que se encuentra en un manuscrito, parece más clara. <<

[144] «Ceindre ses reins», expresión de origen bíblico: prepararse para la salvación con una vida austera. <<

[145] De la letanía mariana del rosario. <<

[146] El dogma de la Inmaculada Concepción fue proclamado por Pío IX en 1854, y era una de las banderas del catolicismo tradicional. La Virgen de Lourdes se da a conocer a Bernardette como «La Inmaculada». La iconografía tradicional incluye la representación plástica de las invocaciones de la letanía. <<

[147] De la letanía del rosario. <<

[148] La misma anotación de Verlaine y las mismas aclaraciones que para el poema anterior. <<

[149] Visión de San Juan (*Apocalipsis* V, 6; XIV, 1). <<

[150] «Mons, septiembre 74 (mismo lugar)». El poema parece haber sido escrito en 1878. <<

[151] Verlaine cita este primer hemistiquio en *Mis prisiones* (ed. cit., pág. 59), situando su escritura tras la primera confesión, aunque todavía no consigue ser absuelto. Señala: «Más o menos todo *Sensatez* data de entonces». <<

[152] Este segundo hemistiquio es también citado en *Mis prisiones* (ed. cit., pág. 54), junto a esta descripción: «Tenía colgado en la pared de mi celda, debajo del pequeño crucifijo de cobre (…), una imagen biográfica bastante horrible del Sagrado Corazón: un largo rostro caballar del Cristo, un gran busto demacrado bajo anchos pliegues de ropa, unas manos afiladas que mostraban el corazón». Acto seguido, relata cómo un arrebato le hizo arrojarse llorando ante ambas imágenes y pedir la visita del capellán. <<

[153] A partir del tercer soneto, el diálogo continuará autónomo, sin estas intervenciones de *narrador*. <<

[154] Verlaine atribuye en nota esta expresión a San Agustín; sus comentadores no han podido encontrar la referencia original. <<

[155] Es la postura de San Juan en la Última Cena, tan representada en la iconografía. <<

[156] El poder político en el tiempo de Cristo: uno judío, el otro romano. <<

[157] El poema estaba escrito, al menos, en septiembre de 1874. Verlaine le atribuye hasta tres fechas contradictorias. <<

[158] «Arras, otoño 1875». Se suele considerar posterior y escrito por razones estructurales, para «bautizar» la tercera parte de *Sensatez*. <<

[159] En el primer manuscrito lleva el título: «Via dolorosa» (en latín) y un epígrafe, también latino, tomado del *Libro de los Salmos*. <<

[160] Verlaine, para el contenido de esta estrofa: «Impresión de París en diciembre de 1871». <<

[161] Esta estrofa y la siguiente llevan esta referencia: «Recuerdo de Charleville en enero de 1871». Parece ser un error y debe de referirse al año siguiente. Una variante añade el adjetivo «bávara» a la trompeta, pues Verlaine encontró las Ardenas ocupadas por los alemanes. <<

[162] Río que pasa por Charleville, la ciudad de Rimbaud. <<

[163] Estación de Alaska. También Arcángel es un puerto ártico ruso. <<

[164] «Charleroi, 1872». Ver poema de ese título en *Romanzas sin palabras*. <<

[165] «Bruselas, 1872». <<

[166] «Alusión a mi mujer». <<

[167] «Travesía de Ostende a Douvres, 1872». Verlaine y Rimbaud se embarcan para Inglaterra, de noche, el 7 de septiembre. <<

[168] «Londres, 1872». <<

[169] «Bruselas, julio-agosto 73». <<

[170] Para esta estrofa y la anterior: «Mons, agosto 1874». <<

[171] Para las tres últimas estrofas: «Mons, agosto-septiembre 1874». <<

[172] Verlaine da dos fechas contradictorias para la escritura del poema en su conjunto; la más probable es el mismo verano de 1874. <<

[173] «Jehonville (Bélgica), verano 1873». Verlaine pasa seis semanas en esta localidad del Luxemburgo belga, en casa de una tía suya. <<

[174] Se trata de uno de los más famosos «niños salvajes». Aparecido misteriosamente en Nuremberg en 1828, con 15 o 16 años, fue asesinado en 1833, después de dos tentativas de suicidio. Héroe de los románticos alemanes, en años más recientes se han ocupado de él Peter Handke, para el teatro, o Werner Herzog, para el cine. <<

[175] Escrito en agosto de 1873, cuando Verlaine acaba de ser condenado. <<

[176] En el primer manuscrito se titulaba: «Canción de cuna». <<

[177] Escrito posiblemente el mismo día de su condena, 8 de agosto de 1873. <<

[178] Poema citado con amplitud en *Mis prisiones* (ed. cit., pág. 35). Verlaine está en la cárcel de Bruselas y oye un rumor furtivo al otro lado del muro. <<

[179] Se tituló: «Sobre las aguas». <<

[180] Escrito en la cárcel de Bruselas. <<

[181] «Mons, fin 1874 (prisión)». <<

[182] «Jehonville, Bélgica (nuevo recuerdo de Charleville, invierno 1872)». Esa fecha no se refiere a la escritura, sino que remite a la nota 161. Para la fecha del poema, ver nota 173. <<

[183] «Arras, verano 1875». Varios críticos relacionan el poema con la visita a Rimbaud en Stuttgart (ver introducción). <<

[184] Se tituló: «Primavera». <<

[185] Escrito en la cárcel de Bruselas, con el recuerdo expresamente citado por Verlaine de la estancia en Jehonville (nota 173). <<

[186] Los seis versos entrecomillados son una versión de Dante (*Purgatorio*, III, 79-84): «Come le pecorelle escon del chiuso / A una, a due, a tre, e l'altre stanno / Timidette atterrando l'occhio e l'muso; / K cío che ta la prima, e l'altre fanno / Addossandosi a Ici, s'ella s'arresta, / Semplici e quiete, e lo'mperché non sanno». Aquí se ha traducido del texto francés, para conservar en lo posible el tono verlainiano. Ésta es la versión directa de Ángel Crespo (Seix Barrai, Barcelona, 1976): «Como las ovejuelas, una a una, / dos a dos, tres a tres, abandonando van el redil, y si se para alguna / las otras con candor vanse agrupando, / bajos vista y hocico y, sin protesta, / a la primera imitan, ignorando / el porqué». Verlaine leía a Dante durante su estancia en Stickney. <<

[187] «Arras, verano 1875». <<

[188] Se tituló: «Paisaje en Lincolnshire». <<

[189] Ver la semejanza en la imagen del paisaje con «Malines», en *Romanzas sin palabras*. <<

[190] Referencias contradictorias. Lo más probable es que haya sido escrito en 1877, con recuerdos de la llegada a Stickney en 1875. <<

[191] Se refiere a los ingleses. Ver la contradicción con los últimos versos de *Sensatez*, 3-I. <<

[192] «Londres, 1875». <<

[193] Se tituló: «La mar de Bournemouth». <<

[194] Referencias contradictorias. Fecha probable: mediados de 1877. <<

[195] Región del Oriente Próximo, donde fue muy frecuente la presencia de eremitas. Tema muy tratado por el arte religioso. <<

[196] «Mi mujer y mi hijo». <<

[197] Escrito en París en 1876 o 1877. <<

[198] Suprimido en la 2.ª edición de *Sensatez*. Es una versión con variantes de «Bruselas. Caballos de madera», en *Romanzas sin palabras*. <<

[199] Nuevo en la 2.ª edición de *Sensatez*. <<

[200] Nueva versión del diálogo sobre el amor (ver *Sensatez*, 2-IV), con notables variaciones de enfoque. <<

[201] Escrito en París, en 1884. <<

[202] Nuevo en la 2.ª edición de *Sensatez*. <<

[203] «Asilo de Vincennes. Junio 1887». Allí pasó Verlaine un sombrío periodo de hospitalización, durante dos meses. <<

[204] El poema contiene una descripción de Arras, localidad en la que Verlaine vivió y adonde acudía con frecuencia. Está situada en la Picardía, muy cerca de la frontera belga. <<

[205] El barón Hausmann (1809-91), fue Prefecto del Sena entre 1853 y 1870. Promovió el nuevo urbanismo parisino, expropiando y destruyendo barrios enteros (él mismo se llamó «artiste démolisseur»), para levantar amplias y rectas avenidas

que, aparte de cambiar la imagen de la ciudad, dificultarían el futuro levantamiento de barricadas. <<

[206] Se mantiene esta palabra, hoy de uso extendido más allá del francés, que se refiere a un habla donde se asocia lo dialectal con lo rural y provinciano. <<

[207] Verlaine entrecomilla algunos clichés de la lengua oficial, solemnemente hueros. <<

[208] «Arras, 1877». <<

[209] «Fampoux, 1877». <<